B. C. U.
P 749

EMIA
INȚE
ALE
ITICE
UBLICII
LISTE
ROMÂNIA
Institutul
de istorie
și teorie
literară
„George Călinescu"

Inst. „G. Călinescu"
2392

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

— *Literatura celor trei decenii:*
(Mioara Apolzan, Aurel Ciulei, Marcel Duță, Rodica Florea, Emil Manu);
— *Studii:*
(M. Cociu, Sava Ganovski — Sofia, Felicia Giurgiu, Ingrid Heyndels-Birman — Bruxelles, George Munteanu, Viorica Nișcov, I. Oprișan, Stan Velea);
— *Literatura română în școală:*
(Roxana Sorescu);
— *Confluențe:*
(Michaela Șchiopu);
— *Discuții:*
(N. Mecu);
— *Critică și bibliografie;*
Revista revistelor; Actualitatea științifică.

TOM 26
4
octombrie—decembrie
1977

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA
Redactor șef: GEORGE MUNTEAN
Redactor șef-adjunct: MIRCEA ANGHELESCU
Secretar de redacție: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, estetică și folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii, în țară și străinătate, să încurajeze schimburile de idei, inițiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul *Studii și cercetări de istorie literară și folclor)*, fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Științe Sociale și Politice, în care lucrează specialiști în literatura română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, criticilor și scriitorilor cercetătorilor și publiciștilor, profesorilor și studenților.

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbului se vor trimite pe adresa redacției.

Pentru a vă asigura colecția și primirea la timp a revistei, vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei București, Calea Victoriei, 125, sectorul I (de unde publicația noastră poate fi procurată și direct, prin oficiile poștale, factorii și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:

Bd. Republicii, nr. 13, București, III

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TOMUL 26
Nr. 4, 1977

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

Literatura celor trei decenii

Pag.

MARCEL DUȚĂ, Stratul documentar al literaturii contemporane 475
EMIL MANU, Intelectualul—erou al prozei contemporane 479
RODICA FLOREA, Adecvarea experimentului (Norman Manea) 485
MIOARA APOLZAN, Al. Ivasiuc — între eseu și narațiune 491
AUREL CIULEI, Conștiința istoriei în dramaturgia românească. 497

Studii

I. OPRIȘAN, Sugestii pentru studierea și delimitarea prozei populare în perspectivă estetică 503
VIORICA NIȘCOV, Elemente ale unei teorii a Bildungsroman-ului 513
MIRCEA COCIU, Izvoarele și datarea *Anonimului brîncovenesc* 521
GEORGE MUNTEANU, Baza psihologică a teoriei maioresciene despre cultură. 535
FELICIA GIURGIU, Particularități structurale ale sonetelor lui Mihai Codreanu 547
STAN VELEA, Pagini din Renașterea polonă 555
INGRID HEYNDELS-BIRMAN, *Britannicus* de Racine ; approche d'une structure dramatique 575
SAVA GANOVSKI, Formarea ideologică a lui Hristo Botev 583

Literatura română în școală

ROXANA SORESCU, Tudor Arghezi — *Morgenstimmung* . 589

Confluențe

MICHAELA ȘCHIOPU, Ecouri și opinii despre futurism în periodicele românești ale vremii 595

Discuții

N. MECU, Coșbuc altfel. 606

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Critică şi bibliografie

AUREL SASU, *Retorica literară românească* (Ileana Oancea); *Jos, pe Valea Oltului. Cîntece bătrîneşti*, (I. Oprişan); I. PERVAIN, ANA CIURDARIU, AUREL SASU, *Românii în periodicele germane din Transilvania* (M. Anghelescu); DOINA CURTICĂPEANU, *Alecsandri prozator* (Mircea Popa); AUREL CURTUI, *„Hamlet" în România* (Ileana Verzea); GRIGORE SMEU, *Relaţia social—autonom în artă* (Marian Vasile), G. T. KIRILEANU, *Corespondenţă* (Iordan Datcu); *Scrisori către Ioan Bianu*, vol. III (M. A.) WERNER BAHNER, *Formen, Ideen, Prozesse* (Gh. Ceauşescu). 611

Revista revistelor 623

Actualitatea ştiinţifică 627

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TOME
No. 4, 1977

The Review of Literary History and Theory

Contents

The literature of the three decades

MARCEL DUȚĂ, The Documentary Fondation of Contemporary Literature . . 475
EMIL MANU, The Intellectual — a Hero of Contemporary Prose 479
RODICA FLOREA, The adequated Experiment (Norman Manea) 485
MIOARA APOLZAN, Al. Ivasiuc — between Essay and Narrative 491
AUREL CIULEI, The Consciousness of History in Romanian Drama 497

Studies

I. OPRIȘAN, Suggestions for the Study and Delimitation of Folk Poetry from an Aesthetic Point of View 503
VIORICA NIȘCOV, Elements of a Theory of the "Bildungsroman". 513
MIRCEA COCIU, The Sources and Date of the *Anonimul brîncovenesc*. 521
GEORGE MUNTEANU, The Psychological Basis of Maiorescu's Theory about Culture 535
FELICIA GIURGIU, Structural Proceedings in Mihail Codreanu's Sonnetts 547
STAN VELEA, Pages from the Polish Renaissance 555
INGRID HEYNDELS-BIRMAN (Bruxelles), *Britanicus* de Racine: approche d'une structure dramatique 575
SAVA GANOVSKI (Sofia), Ideological Formation of Hristo Botev. 583

Romanian literature in schools]

ROXANA SORESCU, Tudor Arghezi, *Morgenstimmung* 589

Confluences

MICHAELA ȘCHIOPU, Echoes and Opinions about Futurism in the Romanian Periodicals of the Epoch 595

Discussions

N. MECU: A New Point of View: G. Coșbuc 605

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Reviews

AUREL SASU, *Retorica literară românească* (Ileana Oancea); *Jos, pe Valea Oltului Cîntece bătrînești* (I. Oprișan); I. PERVAIN, ANA CIURDARIU, AUREL SASU, *Românii în periodicele germane din Transilvania* (M. Anghelescu); DOINA CURTICĂPEANU, *Alecsandri prozator* (Mircea Popa); AUREL CURTUI, *"Hamlet" în România* (Ileana Verzea); GRIGORE SMEU, *Relația social—autonom în artă* (Marian Vasile); G. T. KIRILEANU, *Corespondența* (Iordan Datcu); *Scrisori către Ioan Bianu*, vol. III (M. A.), WERNER BAHNER, *Formen, Ideen, Prozesse* (Gh. Ceaușescu) 611

The Review of reviews 623

The Scientific Life 627

Rev. ist. teorie lit., tom. 26, nr. 4, p. 471—630, București, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MARCEL DUȚĂ

STRATUL DOCUMENTAR AL LITERATURII CONTEMPORANE

Mai mult decît în oricare altă perioadă istorică, literatura română de după 1944 intră într-o relație conștientă, voită, cu realitatea socială; într-un sens, opera literară „redă" întocmai realul — criticii străduindu-se să „justifice" reportajul *literar*!; în alt sens, aspiră să suplinească istoria, devenind *cronică* vie, frescă, „operă-fluviu" etc.

Estetic, raportul real-fictiv nu apare acum decît ca extrem, uneori poate denaturat prin vulgarizare; expresia teoretică însă fusese în mai multe epoci repetată, ultima celebră fiind desigur fundamentarea romanului experimental naturalist — care preconiza, cum însuși Zola o făcuse, cercetarea programatică a vieții minierilor, de exemplu, coborîrea în adîncurile muncii, scormonirea eredității etc. Este ceea ce și Tudor Vianu numea „pregătirea expresă" a operei — „o acțiune dirijată și coordonată cu o concepție stabilită în liniile ei largi" [1].

Istoria literaturii române contemporane, îndeosebi cea a anilor 50, trebuie să acorde o atenție aparte atît teoretizărilor, cît și practicii „documentării pe teren" — cum se spunea, a scriitorilor, cu precădere a prozatorilor, analizei, în corelație, a reportajului ca prim reflex și mărturie ale cunoașterii realității. Căci este evident că față de scopul propus, al *creației obiective*, și în intenția de *frescă socială*, într-o epocă de mari și rapide transformări social-politice, ipostaza de reporter devenea necesară. Cu atît mai mult cu cît mulți dintre noii scriitori erau atît de tineri încît, mai ales pentru proză, experiența biografică, individuală, apărea ca total nesatisfăcătoare. Reportajul, ca strat documentar necesar operei, ajunge să fie practicat cu fervoare și dăruire; scriitorul nu întreprinde numai un raid obiectiv, ci intenționează o experiență subiectivă integratoare: rămîne mult timp între constructorii unui șantier (hidrocentrală, construcția unei căi ferate etc.) și, cînd nu muncește efectiv alături de betoniști, minieri, artificieri, șoferi ș.c.l., lucrează la gazeta șantierului, este activist de tineret sau de partid, fiind așadar în mijlocul problemelor și adesea implicat în ele. Mărturia acestui amplu fenomen al începuturilor literaturii noastre contemporane o constituie nenumăratele volume de reportaje și, în mod semnificativ, o recentă antologie care a reactualizat întreaga problematică.

Nici istoria literaturii acestei perioade, nici analiza genetică, chiar dacă parțială, nu se pot dispensa de cercetarea acestei experiențe literare intermediare a reportajului. Evident, implicațiile sînt multiple; concluziile adecvate nu pot fi avansate decît de la autor la autor, și chiar de la operă

[1] Tudor Vianu, *Estetica*, Epl, 1968, p. 259.

Rev. ist. teorie lit., tom. 26, nr. 4, p. 475–478, București, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la operă ! Cîteva constatări generale, preliminarii, sînt totuși posibile — necesare chiar, după reevaluarea unei bune părți din proza acelor ani, prin semnificația lor. Remarcăm de la început că cele mai reușite cărți de reportaje nu aparțin marilor prozatori — poate și pentru că această experiență intermediară a fost esențial integrată în opera însăși, printr-un proces lung și ascuns, prin nebănuite decantări și transfigurări, în devenirea creatoare de la experiența reală a vieții la ficțiunea realistă a operei.

„Trebuie să mărturisesc — spunea o dată Marin Preda, întrebîndu-se *Cîți oameni cunoaștem* — că nu văd în București în cîteva luni atîta lume cîtă văd în cîteva zile ori de cîte ori mă duc pe la mine prin sat". Și scriitorul continuă prin a face o distincție netă între „cunoștințe", oameni despre care nu știe mai nimic, sau chiar îi sînt antipatici — pe de o parte, iar pe de altă parte — „oameni pe care-i cunoaște (bine) și s-ar bucura să-i vadă zilnic", sfîrșind cu un subtil elogiu pentru „modul de viață în comunități mici" și o neînfrîntă nostalgie pentru „poiana unică" din satul moromețian, unde aveau loc savuroasele discuții politice [2].

Din astfel de confesiuni putem decela obsesia de aprofundare psihologică, morală, socială, umană, pe care un autor o nutrește pentru un spațiu mai-de-grabă limitat, cînd nu este chiar intenționat închis, „rotund" — ca la Rebreanu ; interesul acut în urmărirea evoluției prin succesive reveniri în timp a acelorași prototipuri și locuri din care, pînă la urmă, se va închega acel univers nou care devine opera. Neîndoios, una din dominantele procesului de observație al artistului este transformarea pe care o operează timpul ; ea va fi, evident, cu atît mai acută într-o epocă social- istorică revoluționară — și nu fără îndreptățire critica noastră a făcut mare caz de „ritmul narativ" în proza lui Marin Preda, dealtfel în consens cu dezvăluirile scriitorului însuși !

Reporterul, dimpotrivă, avînd limitat timpul rămînerii în mijlocul unei colectivități umane, de obicei într-o rapidă transformare, cu o durată strictă și o structură neomogenă, orientată spre un țel precis și perisabil (în sensul realizării), nu va reuși decît să consemneze relații comune, știute, sau să surprindă fapte senzaționale. Și în esență tehnica reportajului consistă chiar în a releva neobișnuitul, noul, în masa de fapte banale ; cu șansa ca acest „nou" să fie durabil, semnificativ-uman, și nu doar o „nouă treaptă", uneori prea mică, prea puțin importantă, uitată mai apoi, a evoluției. Această șansă a reportajului o au însă mai cu deosebire poeții, artiștii cu o viziune originală asupra vieții, la care observația realului este dirijată de intuiție și spontan convertită în imagine și metaforă. Reportajele lui Geo Bogza — ca să indicăm o culme — sînt în fapt „poeme în proză" în care narațiunea, cînd există, nu face decît să concentreze și să potențeze lirismul funciar, care devine și suportul artistic al mesajului.

Astfel, reportajul rămîne un prim reflex simplu, deobicei nesemnificativ, al unui strat documentar încă nedecantat, neintegrat substanțial, din care scriitorul speră să-și extragă mai tîrziu opera. Iată, în acest

[2] Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, ed. a II-a, Edit. Cartea românească, 1972, p. 44 urm., 208.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sens, o declarație caracteristică anilor '50 : „O spun din proprie experiență. Reporterul merge pe teren, întîlnește o serie de probleme dintre cele mai spinoase și cînd se întoarce acasă, dacă mai ales scrie și proză serioasă, lasă uneori toate aspectele dificile pentru utilizarea lor într-o nuvelă sau într-un eventual viitor roman și scrie un reportaj liric sau descriptiv" [3].

Iar, cînd nu avem a face — rar — cu un reporter veritabil, care știe să fie un istoric al prezentului, cartea de reportaj a scriitorului capătă destinul unui caiet de note preliminarii operei, care îl face caduc, sau, în cel mai bun caz, și cu ajutorul criticii, migrează spre alte genuri literare".

Astfel, cele mai bune pagini din reportajele lui Radu Cosașu trec aproape fără schimbări în volumele sale de proză, sub formă de nuvele sau episoade de roman. Reportajele lui Platon Pardău s-au transformat prin timp, unele în poeme discursive sau descriptive, altele s-au constituit în fundamentul romanelor sale localizate într-un oraș bucovinean pe malul Siretului. Iar la Nicolae Jianu experiența documentării a trecut toată într-un soi de „roman-reportaj" al construcției unei hidrocentrale (*Cumpăna luminilor*).

Din perspectiva timpului, și de la înălțimea unei anume exigențe estetice, constatăm însă, că în cele mai fericite exemple, materia reportajului s-a infiltrat în proză în ariile episodice sau a devenit simplu fundal spațial al epocii — a cărei sursă principală trebuie căutată tot în biografia proprie sau presupusă fictivă. Uneori chiar sîntem uimiți că reporteri care au cunoscut zeci și sute de oameni, nu sînt în stare, ca prozatori, să facă memorabilă o duzină de personaje. Dimpotrivă, atributele unui personaj le reîntîlnim, în altă parte, la alt personaj. Iar un reporter neobosit, și oarecum mai deosebit prin metodele moderne de investigare (magnetofon, fotografie etc.) ca Mihai Stoian, ne surprinde prin lipsa de imaginație creatoare — cînd în prozele sale „de ficțiune", unele repetate de la un volum la altul, ne prezintă mici dramolete ale aceluiași aviator (doar cu prenumele schimbat), care a avut un accident pe turboreactor și va reveni „cu greu" la viața activă, sau este într-o „vacanță a sentimentelor" etc.

Modalitatea în care este asimilat stratul documentar și integrat în substanța operei nu se poate dispensa de siguranța intuiției artistice, de cunoașterea estetică. Raportul real-fictiv implică întreaga problematică a genezei operei de artă, ca și amplitudinea valorii ei. Lecția realizării romanului *Cuscrii* (1958) — din biografie transfigurată și experiență neintegrată, este, în acest sens, una dintre cele mai semnificative. I s-a reproșat autorului de către unii critici o oarecare discrepanță între caracterele eroilor și conflictele în care ei sînt angajați. Într-adevăr, tînărul scriitor crezuse că poate încerca o sinteză nouă, dar elementele nu erau estetic compatibile. Debutînd remarcabil cu suita de portrete țărănești care fusese *Frații Huțulea* (1955), Al. I. Ghilia voise acum să facă un roman din același material originar. Numai că, între timp, el rupsese propriu-zis legătura cu satul său natal din Nordul Moldovei și urmărea, în actualitate, ca reporter, procesul colectivizării agriculturii în Dobrogea. Așadar,

[3] Al. I. Ghilia și Al. Oprea, *O convorbire despre conflictele și problematica actualității*, în „Viața românească", nr. 1, 1961.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

conflicte social-psihologice *acute* erau destinate unor personaje *contemplative* de sorginte sadoveniană — scriitorul abătîndu-se astfel de la necesitatea interdeterminării veridice a eroului și a acțiunilor sale.

Practica reportajului se dovedește a fi o școală utilă pentru un scriitor, în sensul că îi poate lărgi experiența de viață, îmbogăți cunoștințele sociale, dîndu-i chiar posibilitatea verificării frecvenței unor tipuri umane, coborîndu-l în stratul documentar unde poate „experimenta". În plus, reporterul poate deveni, mai ales la prozator și dramaturg, o dimensiune biografică care îi înlesnește procesul necesar de obiectivare.

Reportajul însă nu poate constitui pentru scriitor o metodă de observare a omului, de aprofundare a caracterologiei sau psihologiei, condițiile însăși ale realizării reportajului oprindu-l la superficia realului, a faptului concret, cînd nu chiar „divers", departe de devenirea semnificativă care se înalță greu și numai arareori în lumea ficțiunii, din care se va organiza noul univers al operei literare.

Și, cu toate acestea, cum am mai semnalat deja, multe cărți de proză din primii ani ai literaturii noastre noi, au un conținut documentar realistic cvasitotal, abia viciat ici-colo de unele „norme", îndeosebi în construcția personajului și a realizării conflictului. Majoritatea lor au și căzut în desuetudine.

Pentru istoricul literar, ca și pentru eventualul cititor sau pentru scriitorul de mîine, cu spiritul critic treaz, astfel de cărți — în care biograficul se amestecă indefinit cu realitatea, se pot metamorfoza, paradoxal, ca umbra platoniciană, într-un veritabil strat documentar al unor opere adevărate.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

EMIL MANU

INTELECTUALUL— EROU AL PROZEI CONTEMPORANE

În ultimii ani proza noastră contemporană s-a diversificat prin abordarea unui registru mai larg, sincronizat cu mutaţiile ce s-au produs pe plan social. Dacă în primul deceniu de după Eliberare viaţa muncitorului din uzină şi a ţăranului constituie o primă tentaţie şi o necesitate corespunzînd şi domeniilor celor mai frămîntate pe plan social -politic, în ultimul deceniu şi intelectualul devine subiect de dezbatere romanescă. *Feţele tăcerii* de. Aug. Buzura, *Caloianul* de Ion Lăncrănjan, *Galeria cu viţă sălbatică* de Constantin Ţoiu, *Pribegi noi visam* şi *Vară* de Nicolae Damian etc. ilustrează în primul rînd această tematică.

Alexandru Gheţea, Chiril Merişor, doctorul Martin sînt intelectuali frămîntaţi, fiecare din ei incluşi în toate articulaţiile sociale, politice, ideologice ale contemporaneităţii.

Dar mai mult, în ultimul deceniu s-a dezvoltat romanul de probleme, romanul în care eroii nu sînt simple piese de şah într-un joc de fantezie epică; eroii încep să-şi judece epoca, să devină reflexivi, să-şi dezbată problemele existenţii lor sociale şi politice, condiţia lor de personaje ale unei anume societăţi.

E un semn de maturizare a literaturii noastre noi, un fenomen ce poate fi definit ca o creştere a forţei de înţelegere a proceselor sociale.

Această forţă de înţelegere politică a lumii noastre contemporane nu apare şi nu trebuie să apară ca o filozofie tale-quale, ca o expunere teoretică, ca o problematizare discursivă ci ca un *fapt artistic*. Personajul, oricum ar fi el ca apartenenţă profesională, muncitor sau intelectual (pînă la un punct sferele acestor două noţiuni se confundă), trebuie să fie un mijloc, o modalitate bivalentă de definire simbolică a realităţii sociale. Pe de o parte el exprimă concepţia despre lume şi viaţă a scriitorului, atitudinea lui în faţa istoriei înţeleasă ca proces, ca devenire, pe de alta mesajul politic, teoretic, în expresia specifică, artistică, adresat cititorului pe care să-l convingă, propunîndu-i o anume înţelegere a istoriei, o sugestie în orientarea lui. N-aş vrea să se înţeleagă acest dublu simbolism al personajului literar ca un dublu tezism : discurs teoretic explicativ şi mesaj pedagogic. Ar fi absurd şi în acelaşi timp n-ar mai corespunde fazei în care se află literatura română de azi.

Discursul teoretic, filozofia operei este implicată în faptul artistic propriu-zis iar pedagogia practică a ideilor dintr-o operă, exprimată ca atare, anulează opera. Ideile unei opere devenite forţe, devenite simbolisme cutremurătoare, pot avea în mod indirect efecte morale, politice şi chiar de pedagogie socială, dar exprimate ca atare, în afara faptului artistic, nu fac altceva decît să compromită idei valide pe plan estetic şi politic.

Rev. ist. teorie lit., tom. 26, nr. 4, p. 479—483, Bucureşti, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pentru exemplificarea acestui personaj, intelectualul contemporan subiect de roman, vom apela numai la două din cărțile citate: *Galeria cu viță sălbatică* de Constantin Țoiu și *Caloianul* de Ion Lăncrăjan.

Galeria cu viță sălbatică e romanul unei generații de intelectuali, generația scriitorilor, filozofilor, artiștilor etc. ce s-au afirmat în deceniul al V-lea; prozatorul are din plin instinctul apartenenței la generație. Unul din personajele cărții, Pavel Cavadia, un raisonneur prețios, definește generația ca „o patrie în timp", deci ca o etapă istorică ce nu poate fi trădată.

Romanul este extrem de concentrat, intenționînd să cuprindă în el nu atît fapte care să contureze un fragment distinct dintr-o istorie recentă, cît să prezinte niște personaje care să judece epoca, niște eroi intelectuali (victime și judecători) care să spună niște *adevăruri* prin care să definească epoca la un mod nou. Și, ca să explicăm sensurile prozei lui Constantin Țoiu, apelăm tot la personajul citat care consemna existența tradițională a unei prietenii între prozatori, prietenie care ar fi tipică artei noastre epice prea *vizuale*; tot el pleda pentru realizarea unei interferențe posibile muzică-literatură, creînd astfel o „dimensiune nouă prozei românești, ca putere de construcție, știință a armoniei și echilibrului, degroșare de anecdotică și de mîrlănii pitorești...".

Consecvent acestui punct de vedere, Țoiu caută să-și scoată creația de sub „tirania vederii", orchestrînd-o după un meșteșug ce ține și de arta Euterpei, elaborîndu-și materia, eliminînd orice urmă de frescă, de pitoresc, de anecdotic.

Chiril Merișor, personajul principal al romanului, simbolizînd în mod plenar generația din care face parte, deși acceptă în principiu desființarea claselor și pledează pentru o nouă cunoaștere, „accesibilă tuturor", nu poate accepta ca această „cunoaștere să-ți vină numai pînă la glezne".

Romanul, dacă are totuși o schemă, o are pe aceea cu valoare emblematică a tragediei antice în care rolul *chorului* îl joacă „galeria", prietenii ca și membrii acestei generații de intelectuali, care disecă totul, care dau replici, sancționează sau pur și simplu comentează prezentul, plasați pe o scenă ideală a istoriei, cunoscînd în jocul politic al epocii și mișcarea imediat următoare a pieselor de șah.

În timpul anchetei, Chiril vorbește de civilizația durabilă a comunismului bazată nu pe victoria prin forță, ci pe victoria prin superioritatea inteligenței și a echității sociale. Prin tot ce face, personajul se conformează acestui principiu, Chiril e sincer pînă la desfigurare, iar absolutul sincerității lui este sedimentat în *jurnalul* pe care-l ține și prin care, pierzîndu-l, oferă material și pretext pentru arestarea sa. În finalul cărții, după moartea lui, în planul galeriei, sînt aduse paginile jurnalului fotocopiate, devenite *acum* publicabile; jurnalul lui Chiril nu e un rechizitoriu, ci numai un comentariu reflexiv al unui personaj ce nu se mulțumește cu postura de martor în procesul istoriei ci de erou ce devine participant activ la istorie. Sinuciderea lui Chiril Merișor nu înseamnă o capitulare în fața injustiției ci replica absolută (simbolică) prin care este negată injustiția.

Romanul lui Țoiu nu e un pamflet ci o meditație, o descriere a unor destine puse în ecuație, o explicare (una din cele posibile) a raportului dintre om și conștiință într-o anumită conjunctură. Așa cum spuneam,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

axa ontică a acestei cărți o constituie raportul dintre imaginație și conștiință; Chiril face parte dintr-o generație care crede că imaginația este un apanaj al conștiinței.

Un alt personaj intelectual al cărții (într-un fel extrem de original), anticarul Brummer, raportîndu-se la epocă, identifica imaginația cu infernul.

Carte de atmosferă, lucrată cu știința contrapunctului epic modern, roman radiografic la modul intelectual, romanul unui moralist rafinat sau simplă mărturie în fața istoriei, *Galeria cu viță sălbatică* e o rememorare a unui trecut necicatrizat, rememorare făcută cu răspundere, sub impulsul necesității, așa cum o spune însuși autorul prin cuvintele unui personaj: „Nu numai rîzînd ne despărțim de trecut, dar și explicîndu-l cu gravitatea de care sîntem capabili, ori, asta înseamnă să-l ții minte cît e posibil.

O lege și a inteligenței, nu a moralei numai, e să nu repeți greșeala, de care singur și de bună credință și la timp, mai ales la timp, ți-ai dat tu însuți seama, punînd în față binele".

Pînă la un punct, problemele din *Galeria cu viță sălbatică* se află, dispuse și mai ales altfel tratate, și în *Caloianul* lui Ion Lăncrănjan.

Caloianul e o carte aspră, dură, fără să fie ostentativ aspră și dură. Ca aspect compozițional e o suită de meditații în monolog, un monolog interior sau uneori un dialog interior. Eroul principal, Alexandru Ghețea, un scriitor considerat de prima mînă, în final un ratat, se confruntă cu el însuși, își face un bilanț al realizărilor, un bilanț-rechizitoriu, devine propriul său procuror și judecător.

Ca specie romanescă ar fi un pamflet cu multe adrese și chei. Nu i-se pot face autorului, din acest mod de a scrie, procese. Cărți cu chei s-au mai scris și mai ales se scriu, problema ce se pune nu e modalitatea, ci rezultatul. Textul lui Marcel Proust, sau la noi, al lui G. Călinescu (din *Bietul Ioanide*) n-a devenit mai puțin interesant după ce i s-au aflat cheile. În literatura română genul începe cu *Istoria ieroglifică*.

Faptele pe care le ia în discuție Ghețea sînt interesante în sine, mai întîi prin dramatismul lor, și din acest punct de vedere *Caloianul* nu este o carte de pură ficțiune decît în subsidiar. În epoca noastră, în toată literatura lumii au apărut mai puține cărți de ficțiune, în înțelesul clasic al noțiunii, în înțelesul ei pur, de laborator. Predomină cartea bazată pe documente semnificative și autentice, documente care traduc condiția umană a contemporaneității.

Alexandru Ghețea e un personaj în criză, care-și trăiește propria dramă, drama propriei sale vieți, drama insatisfacției (pe plan familial, social-politic, erotic, profesional etc). Romanul devine o căutare a unui *timp pierdut*, dar nu o căutare la modul proustian, al reveriei analiste, echivalată cu o retrăire a existenței pierdute, ci o căutare etică, tragică, fără nici o speranță.

Pe alt plan, *Caloianul* e romanul unui intelectual mereu disponibil, unui scriitor conjuncturist, a unui spirit egoist și laș, subiect-pretext pentru a prezenta o epocă și o profesiune din interiorul ei. Lăncrănjan a conceput o carte cu foarte multe personaje, cu foarte multe fapte, ca un mare subiect-problemă, a aruncat pe scenă multe idei, scontînd pe efectul lor în sine. În majoritatea comentariilor critice autorul e acuzat

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că se bazează prea mult pe documentarul de viață, monologul și dialogul eroilor săi, ca și stilul său epic, sînt greoaie. Faptele sînt adevărate numai pînă la un punct. Este un lucru știut că arta compoziției este înțeleasă în fel și chipuri. Pentru exemplificare arătăm că scrisul frumos e o caracteristică a literaturii franceze. Din acest punct de vedere, chiar unii mari scriitori ai lumii compun mai puțin „frumos" decît un scriitoraș francez de duzină. Discutat astfel, Dostoievski scrie mai prost decît Gaston Leroux.

Monologul interior al lui Alexandru Gheția, eroul din *Caloianul*, e obositor, dar romanul se susține prin construcția lui de documentar interogativ al epocii. Poate Ion Lăncrănjan n-a supus materia unei elaborări secrete, mai îndelungate ca, de exemplu, Constantin Țoiu; a fost fascinat de posibilitatea de a pune întrebări istoriei. În *Caloianul* se spun, se strigă niște adevăruri viscerale. Chiar dacă literatura e obositoare uneori, ca-n unele cărți germane, cu aluviuni, cu munți de fraze, cartea trebuie privită în întregul ei. Ion Lăncrănjan devine, din acest punct de vedere, un caz asemănător cazului Rebreanu de acum cinci decenii și ceva. Opera sa trebuie discutată pornind de aici, de la pericolul care pîndește aproape întreaga proză contemporană: abolirea stilului, abuzul de materiale tari, care devin, în concepția publicului, literatură prin simpla lor relatare. Dacă abolirea stilului devine un stil nu înseamnă că documentul în sine trebuie identificat în mod direct cu literatura, cu marea literatură. Dar sentințe de acest fel nu sînt aplicabile cărții lui Lăncrănjan, care este o carte amară, în care reflecția nu vindecă ci pedepsește, sugerîndu-ne că toată criza eroului e o criză-sancțiune a istoriei.

Ca roman al unui mare roman nescris, *Caloianul* e biografia sinceră a unei cărți *mereu* posibile, a unei cărți frumoase și autentice numai ca posibilitate, ca vocație a realizării. În acest joc, într-o accepție anume, constă „ficțiunea" romanului. Dintr-un alt punct de vedere, romanul e o suită de microromane, un ciclu unificat prin meditația lui Gheția. Capitolele *Întemeierea Romei* sau *Fiul secetei* pot fi publicate și independent, fără să-și schimbe structura.

Undeva Ion Lăncrănjan vorbește despre nevoia de sinceritate a omului contemporan, înstrăinat de ai săi, înstrăinat de propria sa biografie: „Lumea de azi, care are nevoie de sinceritate, trebuie judecată cu puterea de cuprindere a unui Shakespeare și cu sinceritatea unui Dostoievski". *Caloianul* ar fi o asemenea tentativă.

Se vorbește în *Caloianul* foarte mult (ca și-n *Fețele tăcerii* de Augustin Buzura, ca și-n *Galeria cu viță sălbatică* de Constantin Țoiu) de abuzuri și exagerări, se confirmă aici adevărul în cazul Lucrețiu Pătrășcanu. În roman apar și personaje izolate și minore (dar semnificative și conturate nuanțat) ca acea Sofiana-Iana, colaboratoarea lui Pătrășcanu pe care Gheția o iubește, dar, din lașitate, o demască și se desolidarizează de ea, arzîndu-i și însemnările de jurnal, care erau, în fond, materiale extraordinare pentru cărțile lui. Un alt personaj, un morar comunist ilegalist, rămas la o moară la țară, depășit din punct de vedere politic, îi oferă lui Gheția imaginea simbolică a unor elemente peste care timpul a trecut izolîndu-le și obligîndu-le să trăiască închise în epoca lor. Claustrarea în epocă sau înscrierea în alte cicluri existențiale, luate de la capăt *(Fiul secetei)* sînt cele două destine ale personajelor sale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pentru majoritatea cititorilor cărții pe planul istoriei materia apare inedită, dar de cele mai multe ori transgresează documentele ; înmormîntarea lui Blaga, de exemplu, depășește caracterul documentar, în speță istorico-literar, descriind un fapt romanesc. În capitolele în care e vorba de sat, în care Alexandru Gheţea e pus să-și regăsească biografia pierdută, în Buzda, Lăncrănjan are mai multă siguranță decît în paginile analitice dedicate mediului citadin. Întoarcerea în mediul rural devine o confirmare a înstrăinării eroului, torturat și ghidat de falși intelectuali, de Ezechili și Stratomiri, care-i cer integrarea într-o lume pe care ei i-o programează ca unui robot. Schimbările care se produc în lumea satului au un ecou straniu în sufletul eroului, pentru că el traduce sau își explică totul prin el, prin universul lui interior înstrăinat. Prin faptul că totul este *discutat*, deși totul se concepuse ca *indiscutabil*, se asigură un conflict general al cărții, egal cu un laitmotiv. Alexandru Gheţea e și un personaj-liant care asigură unitatea acestui roman-evantai de probleme.

Personajul nu apare suficient de bine conturat și din cauza caracterului său problematic, din cauza frămîntărilor lui nesintetizate, din cauza invaziei de personaje mărunte care-l acopăr. Aceste aluviuni de idei, de imagini, de portrete fluide, de probleme, de interogații (nu de răspunsuri) definesc, într-o judecată scolastică, o carte fără personaje, așa cum nu vezi uneori pădurea din cauza arborilor.

S-a vorbit de o fascinație a realului în proza lui Ion Lăncrănjan, dar, adăugăm noi, fascinația nu e determinată de real ca realitate descriptivă ci ca dezbatere, ca examen de conștiință. Acest autor sobru a renunțat aproape definitiv la cadru, de descrierea interioarelor, a mobilelor, a costumelor (cum fac unii romancieri fascinați de spațialitatea realului, ca G. Călinescu sau Eugen Barbu) ; portretele lui Ion Lăncrănjan sînt fugare și concentrate. Anticul Pericle spusese într-un discurs că viața omului nu se judecă decît în ultima zi ; omul modern, supus insomniilor istoriei, își judecă viața în fiecare zi. Eroul din *Caloianul* se supune unei îndelungi și cotidiene autojudecări, pînă cînd dispare sub teroarea propriului său discurs interior.

Caloianul, spre deosebire de *Galeria cu viță sălbatică*, mai poate fi considerat un montaj de fapte diverse, prezentate într-o mișcare cinematică ; în subsoluri (ca-n *Patul lui Procust* de Camil Petrescu) se fac, ostentativ, completări de atmosferă și medii. Lăncrănjan încearcă o stenografie, un fel de proces-verbal al discursului eroului său, proces-verbal care conține și un suprapersonaj : epoca.

Și Chiril Merișor și Alexandru Gheţea, deși personaje distincte — pe plan romanesc — trec pe al doilea plan al interesului, în prim-plan fiind problemele, iar cele două romane discutate devin romane de probleme sau chiar romane-probleme. Dacă în *Caloianul* problematicul se bazează pe un exces de documente, în *Galeria cu viță sălbatică* pe un comentariu al istoriei, pe relația dintre subiect și istorie. Și într-un caz și într-altul, substanța epică devine meditație. Reținem că intelectualul ca personaj e strivit (sau în cel mai bun caz umbrit) de probleme, așa cum muncitorul era strivit de fapte. Dar observația noastră nu vizează un punct final din evoluția prozei contemporane ci numai un moment din această evoluție.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

RODICA FLOREA

ADECVAREA EXPERIMENTULUI
(NORMAN MANEA)

Evoluția istorică a realismului, mutațiile operate, în timp, în conceptul de realism, pluralitatea formelor și a ipostazelor realismului în literatura română contemporană, — sincronizată mișcării artistice mondiale, integrată efectiv în climatul literaturii contemporane universale, — implicarea experimentului literar în realism precum și compatibilitatea experimentului cu mesajul social și politic — continuă să facă obiectul unor ample dezbateri în presa literară. Procesul dialectic pe care-l urmează proza românească modernă — pe de o parte, proiecție marcat subiectivă a conștiinței creatoare, emancipîndu-se de tipare fixe, de orice închistare dogmatică, de constrîngeri stilistice, refuzînd a se constitui ca o prelungire a realismului critic din secolul al XIX-lea, — iar pe de altă parte, păstrîndu-și relația de continuitate cu tradiția literară, — presupune și confirmă maturitatea și ponderea valorică a literaturii noastre contemporane.

O pledoarie în favoarea experimentului ni s-ar părea cu totul superfluă (adoptarea noilor tehnici narative, pe urmele „noului val" francez — despre care Sartre arăta că nu înseamnă nici ruptură și nici negare totală a tradiției — are rădăcini adînci în teoria și practica modernismului literar și ale sincronismului, propovăduite de Eugen Lovinescu, pe cînd sesiza perspectivismul proustian în „oglinzile paralele" ale lui Camil Petrescu sau ale Hortensiei Papadat Bengescu), — utilă, poate, ar fi doar reafirmarea adecvării experimentului la epoca contemporană. Diversele modalități — interferente — de abordare a prozei moderne, în ultimii ani la noi — violentarea narațiunii, dinamitarea clișeelor, a șabloanelor, problematizarea existențială, abandonarea descripției obiective a realităților exterioare în favoarea meditației interogative, mobile, tensionate și incitante, asupra felului în care conștiința percepe lumea, explorarea dialecticii interioare a ideilor compatibilă cu constantele și chiar cu obsesiile tematice, pendularea deliberată între substanța epică tradițională (nu și — îndeobște — cronologia epică) și formula asociațiilor libere, adoptarea, deci, a romanului-eseu, a romanului-problemă, a romanului-introspecție, a romanului-dezbatere — au în vedere tot tema eternă, majoră a raportului omului cu existența, a raportului conștiinței artistice cu realitatea.

Între prozatorii români contemporani, Norman Manea este unul dintre cei care se străduiesc, reușind, să justifice alegerea experimentului literar, pledînd, implicit, împotriva opozițiilor manifestate frecvent față

Rev. ist. teorie lit., tom. 26, nr. 4, p. 485—490, București, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de acest experiment. Proza sa (a debutat în 1969) este un argument solid — remarcat şi subliniat stăruitor în critica literară (Paul Georgescu, în „România literară", 13.I.1977; N. Ciobanu, „Luceafărul", 27.IV.1974; M. Iorgulescu, „Luceafărul", 9.VIII.1975; Valeriu Cristea, „România literară", 14.08.1969; Liviu Petrescu, „Tribuna", 6.I.1977, N. Baltag, „Scînteia tineretului", 29.VIII.1969 etc. etc.) — în favoarea demonstraţiei privind necesitatea pluralităţii formelor de reflectare a realităţii. Experimentul literar, infinitesimal analitic, profesat de Norman Manea, cuprinzînd fenomenologia obiectivă şi subiectivă, meandrele conştiinţei şi raporturile acesteia cu lumea din afară, se extinde interesant, participativ, la cadrul social, la dinamica realităţilor sociale, este generos nutrit cu substanţa actualităţii.

Autor a două volume de proze scurte — *Noaptea pe latura lungă* (E.P.L. 1969) şi *Primele porţi* (Edit. Albatros, 1975) — (le-am putea numi nuvele? sau povestiri? sau mai bine exerciţii în vederea închegării romanelor sale?) — şi a trei romane: *Captivi* (Edit. Cartea românească, 1970), *Atrium* (Edit. Cartea românească, 1974) şi *Cartea fiului* (Edit. Eminescu, 1976), — Norman Manea şi-a manifestat, consecvent, un mod intelectual de abordare a esenţei lucrurilor, o percepere subtilă, suplă şi nuanţată a realităţilor contemporane, o percepţie filtrată sever, esenţializată, expurgată de norme morale prefabricate.

Cînd îl prezenta cititorilor, la debut, ca pe una din „tinerele sale nădejdi" (îi prefaţează volumul *Noaptea pe latura lungă*), Miron Radu Paraschivescu descifra în scrisul lui Norman Manea, pe lîngă „un nerv şi o ritmică a epocii", „rigoarea de concepţii şi o sensibilitate convertite-n timbrul personal". Prozatorul Norman Manea a îndreptăţit intuiţiile şi pronosticurile poetului Miron Radu Paraschivescu, situîndu-se, astăzi, alături de cei mai interesanţi şi mai moderni scriitori români contemporani.

Integrat împrejurărilor social-politice, determinate spaţial şi temporal, privilegiat prin aceea că e chemat să spună adevărul — angajat şi implicat în desfăşurarea istorică — „naratorul" lui Norman Manea e un spirit răzvrătit împotriva rutinei, refuzînd acceptarea mecanică a unor soluţii preconcepute, un spirit veşnic în nelinişte, aflat sub fascinaţia cazuisticii, şi în perpetuă căutare a propriului eu — romanele sale sînt subintitulate „variante la un autoportret" — autocunoaşterea însemnînd, de fapt, cunoaşterea lumii înconjurătoare şi încercarea de a găsi răspunsuri la marile întrebări existenţiale. Fără a semna o proză cert autobiografică, scriitorul trăieşte şi se dezvăluie în opera sa, autodefinindu-se la nesfîrşit, într-o confesiune multiformă, într-o permanentă şi crudă confruntare cu sine.

Personajele romanelor sale — aparent diferite, după vîrstă, persoană, gen, aparent cu existenţă de sine stătătoare — Mircea *(Noaptea pe latura lungă)*, Monica Smîntănescu *(Captivi)*, Rafael Banu, Dalea Barbu Cristian *(Atrium)*, Sia Hariga Strihan, tînărul A. P. *(Cartea fiului)*, ca şi nenumăraţi Eu, Tu, El sau Ea, persoana I, persoana a II-a, persoana a III-a — au o unitate psihologică prin diversitate, sînt variante ale aceluiaşi tip uman unic, complicat, hipersensibil, ale aceluiaşi personaj dominant, „naratorul" proteic, drapat în diverse travestiuri, frecventă fiind ipostaza caricaturală, grotescă. Una şi aceeaşi imagine este reluată cu obstinaţie şi modificată, metamorfozată, considerată

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mereu din alt unghi. Cultivînd ambiguitatea ideatică, Norman Manea își investește însă „Naratorul" cu menirea de a comunica, prin flagelare sau autoflagelare, adevăruri stringente despre omul de azi al societății noastre, în epoca actuală, în care erorile de comportament, convulsiile inevitabile evoluției dialectice, fac vecinătate strădaniei colective de edificare a unui ins moral emancipat de ideia vieții ca junglă. Personajul său „de excepție" reconstituie, totuși, psihologia unei întregi generații, într-o epocă istorică dată, marcată de evenimente și tulburări sociale și politice.

Prin mijlocirea celor mai diverse modalități ale experimentului literar, ocolind formulele simpliste, sociologizante, scriitorul sancționează lucid și sever impostura, duplicitatea, lipsa de autenticitate — în viață și în artă — inerția nocivă, steoretipiile, autotrădările, precum și capcanele ratării. Critica a sesizat — (Florin Mugur, „Transilvania", 3/1977 ; Lucian Raicu, „România literară", 7.04.1977 ; Viola Vancea, „România literară", 22.04.1971 ; Radu Enescu, „Familia", mai 1971 ; etc. etc.) — conflictul tipic al prozei lui Norman Manea, conflictul între mișcare — ca ipostază a lumii (ca și permanență), — și imobilitate. Polemizînd vizibil, inclement, scriitorul își propune să răscolească conștiințele, inculcîndu-le ura împotriva dezordinei, a invaziei absurdului, a isteriei războinice, a diversiunilor naționaliste. Proza lui Norman Manea este, mai presus de orice, o meditație dramatică despre libertate, militînd, indirect, pentru apărarea a ceea ce este autentic și înalt omenesc, prin negarea a ceea ce vulnerează și stăvilește progresul uman și social.

„Naratorul" lui Norman Manea cumulează postura de martor și de rezonator, fiind o conștiință-oglindă a epocii sale. Una din obsesiile, unul din nucleele sale tematice este un „memento", un apel către contemporani de a rememora ororile războiului, atentatele la umanitate, apel cu atît mai patetic și mai zguduitor cu cît nu este explicit, simplist, lozincard, ci e un fel de scurt-circuitare a conștiinței, a memoriei lectorului, a sensibilității sale, prin sugestie, prin insinuarea unei stări difuze, tot mai invadatoare, agresiune delicată dar nu mai puțin acută, a stărilor de suflet. Prozele scurte din volumele *Noaptea pe latura lungă* și *Primele porți* sînt consacrate, în majoritate, acestui prim strat de experiență a „naratorului", experiența vieții și a morții, cataclismul moral al războiului, al lagărului de exterminare, care a generat ruperea de cursul normal al vieții, starea de recluziune, de retractilitate a victimei care, suferind alienarea forțată, a rămas marcată adînc și iremediabil *(Ghemele decolorate, Povestire în roz, Puloverul, Moartea, Ceaiul lui Proust, Nunțile, Hoțul, Povestea porcului, Marină cu păsări)*. Critica a elogiat, unanim (Ion Vlad, „Tribuna", 24.07.1975 ; Val Condurache, „Convorbiri literare", septembrie. 1975 ; Silvia Udrea, „Vatra", octombrie 1975 ; Veronica Porumbacu, „Viața românească", 11/1975 ; Liviu Petrescu, „Steaua", 11/1975 ; Sorin Titel, „România literară", 10 iulie 1975, etc. etc.), originalitatea scriitorului în evocarea copilăriei, traumatizată de coșmarul războiului, a copilăriei jefuită de inocență și de iluziile elementare, originalitatea în oglindirea metamorfozelor și a mutilărilor morale, după care reintegrarea în colectivitate rămîne ciuntită, traumatizatul persistînd să-și asume vinovății inexistente, să aibă conștiința intrusului. Evocarea se refuză oricărei tente melodramatice, sentimentaliste. E o confesiune lucid și crud-analitică. Povestirile lui Norman Manea sînt

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

alegorii, adesea foarte aproape — prin suprasaturarea de simboluri şi prin rafinamentul stilistic — de graniţa poemului în proză.

Romanele lui Norman Manea adaugă noi straturi de experienţă: şantierul de construcţii — ca element formativ, de cunoaştere şi de transformare a conştiinţelor, — cercetarea ştiinţifică într-un institut de proiectări (Norman Manea, alături de Virgil Duda, aduce în proza contemporană mediul ingineresc, insistînd pe detaliu de atmosferă şi de cadru, mediul ingineresc fiind doar un pretext de meditaţie asupra unor aspecte ale conştiinţei contemporane).

De fapt, proza modernă, nu numai a lui Norman Manea, dar şi a sa, se refuză clasificării, compartimentării, deşi e întrutotul compatibilă cu ordinea interioară şi cu o arhitectură riguroasă. O pluralitate de teme se întreţes în substanţa epică şi ideatică a romanelor lui Norman Manea. Aceste romane sînt reflectarea unor realităţi dialectice, a unei lumi în permanentă mobilitate, în permanentă curgere, temele — citadină, istorică, erotică etc. — nu se pot disocia decît cu totul arbitrar. Realitatea contemporană fiind un sistem deschis de prefaceri şi înnoiri diverse, reclamă şi impune literaturii forme noi de exprimare, în spirit şi în formă.

Experimentul literar este însuşit şi concretizat de Norman Manea în sincoparea şi fragmentarea firului narativ, în intersectarea şi inversiunea planurilor temporale, în decuparea rapidă, după tehnica cinematografică, a unor secvenţe disparate, fără continuitate logică, aflate la hotarul labil între imaginar şi real, între ipoteză şi certitudine —, în conturul fluid al personajelor cu structură polivalentă, în dicteul introspectiv, în fluxul asociaţionist, aparent necontrolat, construit însă riguros, în încifrarea supraveghiată, care nu e împinsă însă la incoerenţă. Proza sa e animată de un flux interior, rotindu-se în mişcări ample, intensificîndu-şi ritmul. E o mişcare în valuri, în unde, cu perioade calme şi momente paroxistice, febrile. Scriitorul stăpîneşte tehnica acţiunilor paralele, dezvoltate în contrapunct. O problemă, sau mai multe, sînt abordate tangenţial, din diverse unghiuri, fiind situate apoi în focarul central al investigaţiilor multiple. Derularea firului epic nu se face pe o axă cronologică, secvenţele sînt fugare şi liber amestecate, potrivit fluxului memoriei, spiralei introspective.

Experimentul lui Norman Manea nu se lansează însă în aventuri lingvistice; scriitorul nu-şi permite — şi, de fapt, nu-şi propune, nu-l interesează — libertăţi exagerate faţă de rigorile sintaxei. În proza sa, tehnica nouă, sondajele în subteranele conştiinţei, incursiunile în zonele ceţoase, incerte ale visului, explorarea — parabolică — a grotescului şi fantasticului se exprimă într-un stil rafinat, voit arborescent, labirintic, dar supus, cu stricteţe, normelor gramaticale. E un stil polifonic, în care propoziţiile juxtapuse şi ritmurile precipitate sau obsedante, insinuante, legănătoare, împletesc o naraţiune adesea halucinantă, în care verbele la modul condiţional şi optativ întreţin atmosfera de reflecţie, de reverie, de îndoială.

Norman Manea nu se lasă atras de jocul verbal gratuit. Fraza sa are, în ciuda aparenţei severe, o frumuseţe particulară. Cuvintele obişnuite sînt prinse în articulaţii noi; se înlănţuie într-o conexiune febrilă, reclamîndu-se imperios unul pe celălalt, curgînd necesar unul din celălalt, prin asociaţii controlate, doar aparent fără frîu. Dezarticularea stilis-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tică — atunci cînd există — e deliberată, în intenţia de a reflecta dezordinea gîndurilor, caruselul înnebunitor al obsesiilor. Scriitorul explorează toate posibilităţile de comunicare ale cuvîntului — relief, culoare, muzicalitate, incantaţie prin repetiţie, ineditul asociaţiilor — pentru imaginile-şoc, imagini-forţă.

Romanele sale — problematice — construite după formulele experimentului literar şi atestînd implicarea continuă, stăruitoare şi profundă a filozofiei, solicită, din partea cititorului, receptivitate, sensibilitate, răbdare în efortul intelectual pentru descifrarea simbolurilor, a sensurilor parabolice. Atît *Captivi*, cît şi *Atrium* şi, cu deosebire, *Cartea fiului* confirmă, progresiv, virtuozitatea scriitorului în construcţia romanescă impusă de experiment.

Construit pe relaţia individ-istorie, romanul *Captivi* e un roman justiţiar şi un roman de sinteze, atît în contextul scrierilor lui Norman Manea — întrucît reia, pe alt plan, din alt unghi şi amplificate cu semnificaţii majore sau, modificate, motive tematice deja abordate — chiar obsesiv — în prozele sale scurte (cum ar fi complexul de vinovăţie fără vină, procesul de alienare a individului frustrat şi traumatizat de coşmarul războiului, captivitatea propriilor mistificări etc.) —, cît şi în ansamblul romanului românesc modern. Se profilase, încă din unele proze alcătuind sumarul volumului *Noaptea pe latura lungă*, tema captivităţii între tentaculele unui univers supertehnicizat; romanul *Captivi* reia tema amplificînd-o, captivitatea fiind posibilă şi mutilantă, în condiţiile conformismului, ale abdicării în faţa mecanismului birocratic, în condiţiile inerţiei, ale abţinerii de la angajarea creatoare, abţinere care echivalează cu ratarea şi cu vinovăţia faţă de sine şi faţă de societate. Şantierul de construcţii este aici, pentru personaj, tînărul inginer, — una dintre „variantele la un autoportret" — metafora regăsirii solidarităţii umane. Alternarea diverselor ipostaze ale „autoportretului" — Ea, Tu, Eu — e un continuu rebus intelectual. Cititorul porneşte avid, abandonînd, reluînd, ocolind adevărurile crude, descoperindu-l pe autor — căci e vorba de o introspecţie treptată, dinspre exterior către interior, de la disimulare la confesiune — şi, de fapt, descoperindu-se pe sine într-o oglindă doar în aparenţă deformantă, în realitate reflectînd multiplele-i faţete.

Opoziţia: mişcare=viaţă — inerţie=moarte, e reluată în *Atrium*, mişcarea fiind, de data aceasta, asociată apei, apei repezi, limpezi, a unui rîu de munte — poluarea semnificînd invazia blazării, a nepăsării, a standardizării, a abdicării în faţa mentalităţii de robot. Mişcarea eternă, triumful vieţii, sînt asociate aici apei în continuă legănare, în continuă devenire. Identitatea simbolică: lume=apă e cuprinsă, în final, în metafora valurilor marine: „Răbdătorul ocean îl sălta, generos şi puternic. Înainta continuu, de necuprins. Valuri enorme, adevărate, veneau către noi. Trîmbiţe de apă, spre noi. Era mişcarea, eram, oricît de departe, ai ei".

Prin intermediul unor variante autoportretistice, scriitorul întreprinde o dezbatere moral-socială, glosînd pe marginea dramei opţiunii pentru o meserie sau alta, pe marginea împlinirii şi a ratării, a maturizării, a puterii, a integrării sociale — prin înţelegerea nuanţată a contradicţiilor, a accidentelor sau a monotoniei. Scriitorul nu cedează expedierii explicite a definirilor, ci adoptă metoda hiperanalitică a disecţiei integrale, prin

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înaintare treptată pe verticală și orizontală, adîncind și lărgind, acoperind spații de observație și deducție cît mai întinse.

Cartea fiului, ca și romanele anterioare, este — deși împărțit în două părți distincte, aparent fără legătură (fără nici o similitudine epică, în orice caz), *Simona* și *August* — romanul unui singur personaj, Sia Hariga Strihan, Piero di Cosimo sau inginerul A.P. se contopesc într-un singur personaj, contemplîndu-și cele o mie de fețe în oglinzi care-i redau imaginea mărită sau micșorată, deformată, modificată. Tipul creat, stăruitor, de autor este un cerebral febril, zbuciumat, complicat, în continuă dezbatere interioară, în continuă autofixare a trăsăturilor psihice, interogîndu-se necontenit asupra sensului existenței — trecut, prezent, viitor —, nesuportînd automulțumirea, complacerea conformistă și comodă echivalentă inerției. Acest personaj unic lansează lumii o interogație scrutătoare, sub semnul exigenței maxime, o interogație care poate fi incomodă, neliniștitoare dar salutară. În *Cartea fiului* scriitorul excelează în magistralul joc al aparențelor. Narațiunea, aparent obiectivă, captivează, induce în eroare. Înlănțuit în plasa fină a acestui joc, joc demascat brusc de către scriitor, lectorul prevenit înaintează în meandrele narațiunii „obiective", suspicios, pîndind reacțiile fiecărui personaj, suprapunîndu-le, alăturîndu-le, disociindu-le sau confundîndu-le. Se lasă din nou amăgit, ca să se dezmeticească din nou, sub șocul ironiei crude, sau triste, sau reci a „naratorului". E o incitare perpetuă, o provocare continuă la participare, la concentrare. Prima parte a romanului, *Simona* — un original eseu de estetică — este dedicată relației artă-revoluție (Sia Hariga Strihan este o pictoriță ilegalistă obligată să-și sterilizeze arta, în detențiune, prin lipsa contactului fecund cu viața, cu realitatea), scriitorul aducînd în discuție raportul dialectic libertate-angajare. Toate aparențele sînt pentru un eseu asupra artei — cititorul descoperă și un aparat critic intratextual, referiri, citate etc. — datele de istorie a artei, a culturii și a filozofiei îl ajută, însă, mai ales, pe autor, în încifrarea textului. Modalitățile tehnicii narative, aparținînd experimentului literar, sînt aceleași: uneori fulgerarea de planuri, întretăierea abruptă, alteori translarea lentă, abia perceptibilă, a unui plan în celălalt. Tema dominantă care unește cele două părți ale romanului este tema împlinirii și a ratării profesionale, în condițiile epocii contemporane.

Scrierile lui Norman Manea propun, laolaltă, o dezbatere ideologică-estetică și o investigare a umanului, într-o perioadă istorică determinată, recognoscibilă, contemporană, pledînd pentru perfecționarea spirituală a omului, pledoarie aflată în afara oricărui didacticism și tezism simplificator. Norman Manea nu e doar un prozator profesionist, punîndu-și la încercare — cu oricîtă virtuozitate — prospețimea și exactitatea intuiției, însușirea experimentului literar. Romanele sale sînt modul în care scriitorul se înfățișează în fața societății contemporane să dea seama de responsabilitatea pe care și-a asumat-o în observarea, în analiza, în pătrunderea devenirii acesteia, în sesizarea spiralei dezvoltărilor anterioare și viitoare.

Împletire de cerebral, febrilitate senzorială, de luciditate și reverie, de cinism și ingenuitate, de sarcasm și romantism aerian, proza lui Norman Manea este un mesaj patetic prin refuzul retoricii și al melodramei, un apel la umanitate, la respectul față de om, o confirmare a adecvării experimentului literar la reflectarea vieții social-politice contemporane.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MIOARA APOLZAN

AL. IVASIUC. — ÎNTRE ESEU ŞI NARAŢIUNE

„Eu consider cărţile mele ca nişte încercări — în sensul de eseu — de meditaţie politică văzută în planul indivizilor"[1].

Eseistul. Nu întîmplător rubrica la care, începînd din 1969 (mai întîi la „Contemporanul" şi apoi la „România literară"), Al. Ivasiuc şi-a publicat aproape săptămînal eseurile, se numeşte *Pro domo.* Reunite în volume, paginile acestea vor purta numele *Pro domo. Radicalitate şi valoare* (Edit. Eminescu, Bucureşti, 1972) şi *Pro domo. Eseuri* (Edit. Eminescu, Bucureşti, 1974). Faptul este semnificativ în două sensuri.

Mai întîi, constituindu-se ca un adevărat „jurnal de gîndire"[2], eseurile ne dau o idee despre prezenţa în contemporaneitate, în actualitatea literară, a unui scriitor cu vocaţie şi temperament de ideolog al culturii. Fie că se referă la Balzac *(Recitindu-l pe Balzac)*, la Rimbaud *(Precocele profet, Tot despre Rimbaud, Iar despre Rimbaud)*, la Bălcescu *(Bălcescu, sau tensiunea între ideal şi real)*, la Marx *(Tînărul Marx — contemporanul nostru)*, fie că discută probleme ce privesc cultura, literatura română în general *(Permanenţa culturii româneşti, Lupta fondului cu forma ş. a.)* şi mai ales ideologia culturii[3], unghiul de abordare este întotdeauna incitant, viu, modern, actual, aparţinînd unui intelectual marxist, ce participă intens la dezbaterile care alcătuiesc configuraţia ideologică a timpului său.

Ideea „necesităţii unui climat literar nestingherit", pe care cultura socialistă trebuie să-l creeze pentru a-şi afirma continuitatea, este în acelaşi timp punctul de plecare, dar şi sensul, scopul, eseurilor lui Al. Ivasiuc: „Intenţia acestor articole, clar mărturisită, a fost un îndemn pentru comunitatea literară, intelectuală într-un sens mai larg, de a începe o discuţie

[1] Citatul face parte dintr-un interviu al lui Al. Ivasiuc, publicat de Constantin Coroiu în „Convorbiri literare", 1976, nr. 8, august, p. 3.

[2] Cartea „a devenit chiar «eseu», adică încercare şi mai ales jurnal de gîndire. Obiectul ei a devenit în mare măsură gîndirea, şi nu numai produsul ei finit, adică mai degrabă filosofarea decît ideea" (*Cuvînt înainte* la vol. *Pro domo, Radicalitate şi valoare*, Edit. Eminescu, Bucureşti, 1970, p. 6).

[3] Eseurile de acest tip sînt cele mai numeroase, imprimînd acea notă de angajare, specifică scriitorului: *Radicalitatea analizei marxiste. Acţiune şi contemplaţie. A gîndi istoric, Pornind de la „Marxismul secolului XX", Lenin şi o problemă literară, Moralitatea artistului, Discuţie cauzală, La un sfîrşit de rubrică* ş.a.

Rev. ist. teorie lit., tom. 26, nr. 4, p. 491—495, Bucureşti, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pentru fundamentarea unei estetici marxiste, eliberată de şabloane, hrănindu-se dintr-o concepţie dialectică, mulată pe realitatea artei ca fenomen specific. Este posibilă ralierea majorităţii eforturilor creatoare de la noi, ce pot fi cuprinse şi înţelese în lumina unei metode largi şi suple, aşa cum fără îndoială a fost gîndită de întemeitorul socialismului ştiinţific" [4].

În al doilea rînd, eseurile constituie pledoaria „pro domo" a prozatorului, ale cărui preocupări eseistul le anticipează uneori, le explică alteori, dînd un fundament teoretic viziunii sale artistice [5].

Eseistul şi romancierul comunică prin reţeaua aceloraşi idei care-i traversează obsesiv scrisul, încît relaţia dintre cele două ipostaze se impune ca o primă caracteristică a prozei lui Al. Ivasiuc, fiind, credem, şi aceea care-i determină evoluţia şi generează structura romanelor.

Întrebat dacă „eseul este terenul de refugiu al prozatorului", Al. Ivasiuc răspunde : „Nu, cred că prozatorul este un eseist, a fost totdeauna şi a fost foarte manifest în primele lui cărţi" [6].

Mărturia scriitorului este interesantă şi merită să străruim asupra ei. Nu numai pentru că aduce în discuţie formula prozei eseistice, pe care critica a aplicat-o romanelor sale (celor mai multe), ci mai ales pentru definirea sensului relaţiei dintre eseist şi prozator : nu prozatorul scrie eseuri, ci eseistul apelează la ficţiune, ca formă superioară de comunicare.

Poate părea pedantă insistenţa asupra stabilirii sensului acestei relaţii, dar din afirmaţia că vocaţia eseistică este proprie structurii lui Al. Ivasiuc putem deduce şi calităţile, dar şi limitele prozei sale, putem rezuma *atitudinea* scriitorului faţă de literatură, faţă de roman, ca *formă* literară. Dat fiind şi caracterul polemic, angajat al eseurilor sale, autorul este şi în proză interesat mai ales de problematica pusă în discuţie, de dialectica interioară a ideilor, de tensiunea lor. Ceea ce ţine în mod obişnuit de *forma*

[4] *La un sfîrşit de rubrică*, în vol. *Pro domo, Radicalitate şi valoare*, Edit. Eminescu, Bucureşti, 1972, p. 247.

[5] Sînt frecvente referirile la „erou" şi la natura „problematică" a romanului modern. Pornind de la o discuţie cu caracter mai general, scriitorul pledează implicit pentru scrisul propriu. „Eroii nu mai au o viaţă relaţională, prin care se dezvăluie de-a lungul unei complicate, dar strînse intrigi, ci probleme existenţiale. Ei iau cunoştinţă de lume, caută să se definească prin ce sînt, dorinţele lor de parvenire nu există decît la energumeni de tipul Snopes, şi nici la ei. De aceea, romanul modern are o natură problematică. Mitul modern s-ar putea defini ca o proiecţie a problematicii trăite. Trăite, pentru că depăşeşte — ca totdeauna în artă — cunoaşterea conceptuală. Problema este vie, şi deci scapă expunerii calme şi riguroase. De aici şi o anumită tensiune specială a romanului modern, care nu lasă să se scurgă liniştit viaţa, ci o violentează, o chestionează, se miră şi se minunează de ea. Interesul pentru sociologie şi psihologie, direct, aproape ştiinţific, aşa cum a fost pentru Flaubert sau mai ales pentru Zola, a fost înlocuit cu un interes să-i zicem filozofic, să-i zicem doar aşa, pentru că este vorba de o filozofie care nu există decît sub forma tensiunii unei întrebări. Autorul modern nu se aşează la masă ca să spună ce a văzut, ce a experimentat, ce a observat cu meticulozitate, dezvăluindu-şi apoi cunoaşterea prin scris — ci cu o problemă acută [...]. Istoria nu este străină de acest proces. Intrăm într-o lume nouă, cu alte coordonate decît cele ale secolului trecut, cu alte coordonate decît vreodată, schimbarea este profundă şi ne face dificilă prefigurarea viitorului. Raportul social nu se mai exprimă nemijlocit ci prin intermediul întrebării istorice, al finalităţii şi structurii esenţiale a omului. Cultura noastră intră într-o nouă fază antropologică — din nou discutăm propria noastră esenţă. Eroul, ca totdeauna în mit, nu se mişcă în concretul relaţiilor sociale ci înglobează însăşi structura sa, de data asta neliniştită, dezvoltarea istorică, termenii ei cei mai lungi. Conceptia marxistă a omului, fiinţă neterminată, îşi găseşte o largă aplicaţie aici. Cînd afirmăm că el este suma relaţiilor sociale, trebuie să le înţelegem pe acestea din urmă dinamic, adică istoric, cuprinzînd devenire şi proiecţie". — *Avatarurile eroului*, în volumul *Pro domo. Radicalitate şi valoare*, Edit. Eminescu, Bucureşti, 1972, p. 126—128.

[6] Fragmentul face parte din interviul citat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

romanului, de construcţia sa (şi uneori chiar de corectitudinea gramaticală a limbajului) trece pe plan secundar. Forma este subordonată ideii. Între problematică şi construcţie, optează programatic pentru prima.

Consecinţele acestei opţiuni îi vor marca romanele : întotdeauna interesante ca mobilitate şi speculaţie a ideilor, ca actualitate a problematicii lor, sub raportul tehnicii narative au o construcţie care reia în variante apropiate cîteva din particularităţile „schemei" din *Vestibul*. Între *Vestibul* şi *Racul*, Al. Ivasiuc este recognoscibil nu numai prin cîteva constanţe tematice, ci mai ales prin reluarea unor clişee narative. Pînă la un punct, acest lucru i se poate reproşa scriitorului. Pentru că nu există mare romancier, şi cu atît mai mult în secolul XX, care să fi neglijat construcţia, viziunea romanelor, fără consecinţe negative asupra valorii lor.

În cazul lui Al. Ivasiuc, lucrurile trebuie nuanţate în alt fel. Remarcăm, între altele, faptul că, deşi scriitorul s-a vrut altul la fiecare carte [7], perspectiva asupra operei sale în ansamblu arată mai curînd o continuitate : fiecare roman reprezintă o treaptă a aceluiaşi proces, reluarea unor probleme, ca şi a unor formule narative, avînd menirea de a adînci semnificaţiile unor idei (respectiv, ale unui tip de proză), care l-au preocupat constant.

O lectură globală a cărţilor sale îi pune în evidenţă obsesiile. Cele tematice vor fi programatic afirmate. În legătură cu cele care aparţin tehnicii narative propriu-zise, scriitorul însuşi nu are întotdeauna conştiinţa lor. Interesat de modul particular în care „politicul" (înţelegem aici şi sfera relaţiilor de putere) acţionează asupra conştiinţei individuale şi descoperind o formulă care corespundea mai bine temperamentului, concepţiilor sale despre literatură, se instalează în ea. Inovaţiile „tematice" sau „tehnice" se vor produce întotdeauna în acelaşi cadru, pe care scriitorul nu-l va depăşi, cu adevărat, niciodată.

În obsesiile sale tematice recunoaştem spiritul neliniştit, viu, dialectic, al eseistului ; în clişeele tehnice vedem ascendentul eseistului asupra romancierului ; în acest ascendent — originalitatea prozatorului.

Romanul — între eseu şi naraţiune. În legătură cu cărţile lui Al. Ivasiuc s-a folosit în afară de sintagma „roman politic" şi aceea de „proză eseistică". Scriitorul însuşi şi-a exprimat, în intervenţii publicistice, că şi în romane, adeziunea la acest tip de proză. Romancierii pe care-i admiră şi pe care îi consideră reprezentativi pentru secolul XX (şi în a căror „familie de spirite foarte modernă" ar avea să se încadreze) sînt Thomas Mann şi mai ales Musil[8], al cărui *Om fără însuşiri* devine un model de proză eseistică.

---

[7] „Cărţile mele prezintă un moment istoric. Dealtfel sînt şi foarte deosebite între ele. Tot ceea ce este spus în ele este divers, tot ceea ce nu este spus este comun. În măsura în care există ceva nespus care se degajă din ele şi pe care cititorul îl simte, în acea măsură cărţile mele au valoare. Dar eu nu emit judecăţi în legătură cu cărţile pe care le-am scris. Ceea ce mi-am propus este să fiu liber cu mine însumi, adică nu mi-am impus nici un fel de formulă, nici un fel de canon. Vreau să scriu cum îmi vine, adică dacă merg pe un fir şi la un moment dat îmi apare altul, măcar la prima elaborare să o iau pe acest fir. Principalul defect al unui autor este excesul de inhibiţie..." *(Interviul* citat).

[8] Musil este considerat cel mai mare prozator al veacului : „Îmi pare rău, scrie Al. Ivasiuc, că n-am citit la timp *Omul fără însuşiri*. Dacă aş fi citit-o mai devreme, poate că altul ar fi fost destinul meu, cunoscîndu-se că nu se poate face cultură în afara oricărei influenţe" *(Interviul* citat).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Evident, referirile teoretice nu au la Ivasiuc un caracter organizat. Ori de cîte ori însă eseistul discută probleme ce țin de personaj (am citat deja un fragment semnificativ din *Avatarurile eroului*), de problematica romanului modern, pledează ferm pentru acest tip de proză.

Se poate observa că scriitorul insistă de fiecare dată asupra a două aspecte; construirea personajului și „intriga".

În ceea ce privește personajul, opiniile teoretice și realitatea romanelor sale nu coincid întotdeauna. Întrebat dacă „epica trăiește prin personaj", răspunsul său este negativ: „Nu cred că e așa. Nu știu dacă *Doctor Faustus* al lui Thomas Mann sau, și mai mult, Musil, pe care-l consider cel mai mare prozator al acestui veac (mult mai eseist decît primul) nu cumva contrazic această afirmație" (*Interviul* citat).

Totuși, în romanele sale, în grade și cu nuanțe diferite, personajul este suficient legat de substanța epică, pentru ca modul în care el este construit să nu corespundă tipului eseistic pe care-l are în vedere scriitorul. Din acest punct de vedere, personajul la Ivasiuc se află între formula tradițională (în care era „pivot" narativ) și cea eseistică (în care aceasta devine „pretext" narativ).

Oscilația aceasta este proprie autorului și ea face ca nici unul dintre romanele sale să nu fie cu adevărat eseistic.

Dacă personajul său este încă dependent de epic (și credem, de altfel, că această dependență este una dintre condițiile prozei), el se apropie prin altceva de literatura unor scriitori ca Thomas Mann sau R. Musil: traseul exterior, al existenței unui personaj bazat pe anecdotică și intrigă psihologică, este înlocuit cu problematica interioară, cu tensiunea, cu *criza* unei conștiințe lucide [9].

Romanul ca „istorie" devine roman ca „problemă". Prin această schimbare structura romanului modern se va caracteriza și prin revolta împotriva *narativității*. Atacurile la adresa anecdoticii, a epicului, vin din foarte multe direcții, dintre care, între cele mai importante, este și aceea a prozei eseistice, care preferă cronologiei epice descentrarea narativă, libertatea asociațiilor, a digresiunilor etc.

Această rupere a cronologiei schematice, această negare a rolului „intrigii" constituie al doilea aspect prin care romanele lui Ivasiuc pot fi raportate la proza eseistică. Vorbind tot despre Musil, scrie: „Musil nu se sfiește să întrerupă orice fel de narațiune pentru cincizeci de pagini unde explică, de exemplu, problema fizicii moderne" (*Interviul* citat).

Romanele sale vor utiliza, pînă la un punct, această libertate eseistică, fiind însă dependente, ca și în cazul personajului, și de „intriga" narativă.

---

[9] Caracterizarea acestui tip de roman o aflăm în *Istoria romanului modern* (EPLU, București, 1968) a lui R. M. Albérès: „Marea generație din 1925 — în care alături de Joyce, Virginia Woolf, E. M. Forster, Aldous Huxley, se regăseau un Gide sau un Pirandello, ajunși la maturitate, un Kafka sau un Proust, care muriseră, precum și, izolați, un Musil sau un Broch — această generație s-a afirmat în primul rînd pe plan tehnic și estetic, refuzînd construcția dramatică a romanului. După falimentul intrigii psihologice și sociale, imaginația romanescă trebuia să caute alte arhitecturi" „La Proust, ca și la Musil, complexitatea infinită a vieții, trăite, retrăite, totalizate, este *altceva* decît banala anecdotă sau meschina grijă a unei aventuri precise; substanța romanului nu este o *istorie*, cu premisele, criza, deznodămîntul ei, o mică istorie izolată și scîlciată. Ea este zumzetul acela de licurici pe care-l nasc sute și sute de mici povestiri sau episoade: viața atît de săracă a unui individ, cu neliniștile și maniile sale, dar atît de bogată, consolatoare sau deznădăjduită, în multiplicitatea sa globală" (p. 165, 207).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Prin urmare, nu se poate afirma despre proza lui Al. Ivasiuc că este propriu-zisă eseistică şi scriitorul recunoaşte acest lucru :„Nu ştiu dacă este eseistică *(proza, n. n., M. A.)* în sensul strict al cuvîntului. În orice caz, mi-ar place să fie [...]; ceea ce reproşez primelor mele cărţi nu e că sînt prea eseistice, cum mi-au reproşat criticii, ci că nu sînt destul de eseistice, adică amestecă planul existenţial cu planul ideilor şi nu au acel clivaj din care se naşte gîndirea reflexivă" *(Interviul* citat).

În funcţie de dependenţa de epic (a personajului sau a construcţiei intrigii), critica a delimitat etapele evoluţiei romanelor sale : primele trei *(Vestibul, Interval, Cunoaştere de noapte)* constituie etapa eseistică; în următoarele (*Păsările, Apa,* dar şi *Racul*) se accentuează caracterul epic; *Iluminări* marchează o revenire la formula din *Vestibul.*

Chiar şi din această enumerare se poate vedea faptul că scriitorul nu a părăsit o formulă de roman pentru alta, ci că accentele asupra elementului *eseistic* sau *epic* diferă. Această alternare de accente, această interferenţă de formule, poate fi întîlnită nu numai în succesiunea romanelor, ci chiar în cadrul aceleiaşi cărţi. Dacă *Vestibul* are o mai pronunţată notă eseistică, în ceea ce priveşte personajul şi subiectul, scriitorul nu se detaşează nici în cel mai eseistic roman al său de „jaloanele" epice tradiţionale (spre exemplu, deşi se simte că intriga erotică este un pretext, scriitorul o ia, pînă la un punct, în serios), în timp ce *Păsările,* în care ţesătura epică a cărţii e mai densă, cuprinde şi numeroase pagini eseistice, care întrerup acţiunea.

Niciodată însă, nici în cele mai „epice" romane *(Apa* sau *Racul)* nu avem sentimentul unei formule învechite, ancorată într-o anecdotică fără substanţă. Pentru că, indiferent de dominanta epică sau eseistică, sensibilitatea, structura, ideile, conştiinţa chiar, sînt ale unui scriitor modern, ale unei conştiinţe ce se doreşte, programatic, încadrată în spiritul dinamic al veacului XX.

Dacă pentru istoria literară delimitarea fazelor eseistice sau epice poate fi într-un sens utilă, în ultimă instanţă ea îşi pierde importanţa. Pentru că, de fapt, în opţiunea pentru proza eseistică trebuie văzută în primul rînd pledoaria scriitorului pentru o literatură modernă (actuală) în conţinut şi formă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

AUREL CIULEI

CONȘTIINȚA ISTORIEI ÎN DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ

Este îndeobște cunoscut faptul că fenomenele vieții unei colectivități omenești, ale unui popor, sînt în esența lor fenomene istorice. Dialectic privite, ele sînt condiționate de timp și supuse în mod inevitabil schimbărilor. Raportîndu-ne la creația literară românească — în speță la dramaturgie — vom observa că un eveniment petrecut (care a intrat în istorie), nu ne apare de la început ca istoric — chiar dacă a avut loc cu mult timp înainte, ci de-abia cînd noi îl vedem din perspectivă istorică. În acest fel, între procesul istoric și conștiința istorică se creează un raport de implicare reciprocă: actul istoric trezește conștiința istorică, dar această conștiință este cea care conferă evenimentului petrecut sensul său procesual. Dar, dacă într-o accepție mai simplă istoria nu-i decît un complex de relații politice, economice și sociale, condiționate de timp, deci supuse transformărilor, evenimentul revolut ori perosonalitatea istorică trebuiesc văzute *în* și *din* perspectiva acestor relații. Pentru noi literatura trecutului nu constituie doar un simplu document de epocă. Operele cronicarilor, de exemplu, depun mărturie peste timp și despre altceva decît ceea ce sînt prin conținutul lor. Ca lucrări de artă cronicile valorează ceva și prin ele însele, deși nu se pot desprinde de contextul perioadei în care au fost scrise. Conexiunea lor cu epoca respectivă nu poate dispare în întregime niciodată. Faptul că noi le înscriem în categoriile literaturii artistice vechi, că le putem înregimenta și pe baza altor principii decît cele actuale, denotă tocmai o trăsătură specifică a conștiinței istorice. Procedînd astfel, sentimentul istoriei orientat spre adîncurile trecutului, dă la iveală un produs adiacent — care se transpune în prezent și se proiectează în viitor. În felul acesta noi participăm la o cultură care s-a constituit în timp, din spiritualitatea multor secole și totodată la o serie de procese evolutive, care sînt reinterpretate și integrate prezentului social, înțeles tot ca o etapă istorică, cu împletirea dintre „ieri" și „mîine". De aceea, cînd citim o pagină de evocare istorică, ori cînd asistăm la un spectacol cu subiect istoric, facem mai mult decît o simplă lectură (decît ne informăm); ni se dezvăluie logica și legica dezvoltării; justificarea altitudinilor pe care ne aflăm și a celor spre care tindem. Introspectînd istoria ne descoperim esența propriei noastre ființe. Și, ce poate fi mai important decît să ne cunoaștem pe noi înșine prin introspecția devenirii colective?

Gnoseologic privită, conștiința istoriei purcede tocmai din această neîncetată năzuință de cercetare a realității din trecut. Dar, fiind ea însăși un fenomen de natură istorică, conștiința istoriei s-a manifestat în cultură în mod diferit, de la o perioadă la alta, în raport de factorii social-politici existenți într-o epocă sau alta. Acest fapt ne obligă la o discernere atentă a

Rev. ist. teorie lit., tom. 26, nr. 4, p. 497—502, București, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fenomenului literar în evoluția lui și a noțiunii de conștiință, care își modifică sfera de cuprindere pînă în zilele noastre.

În dramaturgia românească conștiința istoriei se afirmă încă din primele decenii ale secolului al XIX-lea, odată cu apariția celor dintîi lucrări de inspirație istorică, datorate lui Gheorghe Asachi și Cezar Bolliac, ale căror drame *Mihai Viteazul* și, respectiv, *Tăierea a doisprezece boieri la Mănăstirea Dealul* și *Radu Vodă* nu s-au păstrat. Prima a pierit în flăcările pustiitorului incendiu din 1837, de la Iași, iar ultimile s-au pierdut, cum ne mărturisește autorul.

După cum se observă, conștiința istoriei se zămislește în epoca marilor evenimente naționale de la 1821, a mișcărilor democratice și revoluționare care premerg marea revoluție burghezo-democratică de la 1848.

Condițiile istorice din a doua jumătate a secolului trecut, prin creșterea interesului manifestat de generația pașoptistă pentru studiul istoriei, interes ce determină într-o mare măsură cultivarea sentimentului patriotic, duc la o dezvoltare generală a conștiinței istorice, la consolidarea căreia își vor aduce contribuția atît operele lui Alecsandri și Hasdeu, cît și ale altor dramaturgi, care aduc în planul atenției noastre vremurile trecute din istoria țării, suflul romantic, specific epocii de mare avînt cultural, trezind necesitatea regenerării vechiului în nou.

În cultivarea sentimentului istoriei și trezirea conștiinței naționale un rol însemnat l-au avut atît marele cărturar Mihail Kogălniceanu cît și scriitorul revoluționar Nicolae Bălcescu, care prin programul „Daciei literare" au pus bazele curentului național-popular în cultura noastră. Ca îndrumători ai scriitorilor ce s-au afirmat în această perioadă, ei considerau istoria patriei drept principala sursă de inspirație pentru operele literare. Ideea ne apare înscrisă și în *Introducția* — program a „Daciei literare". Continuatorii lui Kogălniceanu vor milita pentru o literatură cu o puternică notă de originalitate națională, devenind susținători ai dezvoltării teatrului și, implicit, a creării unei literaturi dramatice inspirată din trecutul național al poporului. În felul acesta, drama istorică devine un fel de„ școală a eroismului și a demnității naționale" cultivată cu succes în epocă nu numai de Hasdeu și Alecsandri, ci și de C. A. Rosetti, Dimitrie Bolintineanu, Al. Depărățeanu, iar în ultimele decenii ale secolului trecut de marii clasici în frunte cu Eminescu.

Începutul secolului XX va marca un adevărat reviriment în teatrul românesc de inspirație istorică, prin apariția în 1902 a capodoperei dramaturgiei noastre, *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila. Fără a evidenția aici valorile estetice și literare ale dramei, merită totuși să relevăm faptul că în această operă autorul valorifică cu multă măiestrie disponibilitatea sa creatoare (a fost unul din cei mai autorizați oameni de teatru din epocă), dezvăluindu-ne meditațiile sale asupra trecutului nostru național. Înaltele idei pe care le afirmă Davila au răspuns actualității politice a epocii, contribuind la trezirea conștiinței naționale. Pentru că, înainte de orice, Vlaicu reprezintă acel tip de guvernare politică care-și găsește pe un fond universal particularități relevante în identitatea românească. Prin Vlaicu dramaturgia română își descoperă cel dintîi personaj pe care istoria îl pune în fața unor probleme politice majore : unificarea teritoriilor de limbă română, alianțe sigure întru apărarea integrității naționale și colaborarea în Balcani. Dar Vlaicu trebuie să se gîndească singur la destinul țării și să

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

conducă după deviza : „Sfînt se face orice mijloc pentru-a țării apărare", ce apare ca un laitmotiv pe tot parcursul desfășurării acțiunii. Or, afirmarea acestui principiu de guvernare echivalează cu un adevărat testament politic lăsat de domnul-patriot urmașilor săi, și el mi se pare revelator pentru ideea de independență și suveranitate a tînărului stat. Problematica dramei *Vlaicu-Vodă* fundamentează o realitate istorică concretă, meritul ei constînd și în faptul că intuiește magistral caracterele esențiale ale politicii românești. Din acest punct de vedere Davila pare să continue pe Hasdeu din *Răzvan și Vidra* cît și pe Alecsandri din *Despot-Vodă*. Însă mai mult decît predecesorii, creatorul lui Vlaicu ne concentrează interesul asupra conștiinței de unitate politică și independență statală datorită și valențelor atribuite eroului central. În contextul dramaturgiei noastre Vlaicu se înscrie în categoria acelor conducători care, bizuindu-se pe un anumit scepticism — înțeles la modul superior — rămîn figuri de prim-plan în uriașul spectacol ce se desfășoară pe grandioasa scenă a istoriei naționale.

La numai șapte ani după momentul Davila, cînd vor vedea luminile rampei dramele care alcătuiesc trilogia Moldovei a lui Delavrancea, specia se va încetățeni definitiv în literatura română, autorul dovedind cît de profund se reflectă istoria în conștiința scriitorilor noștri. *Apus de soare*, acest strălucit poem dramatic, a exercitat încă de la apariție o influență covîrșitoare asupra întregii dramaturgii naționale, atît prin valoarea mijloacelor de expresie folosite cît și prin încărcătura emoțională cu care este investită copleșitoarea personalitate a legendarului Ștefan. Ca și Davila, autorul lui *Apus de soare* plănuise să realizeze o veritabilă epopee națională, pornind de la Ștefan cel Mare, postulat ca unul dintre cei mai strălucițI reprezentanți ai progresului social-politic și cultural din istoria Moldovei. Dacă Vlaicu luptă pentru afirmarea domniei centralizate în epoca primelor închegări statale românești, un veac mai tîrziu Ștefan ne apare ca întruchiparea însăși a acestei centralizări. Dar spre deosebire de „corespondentul" său, care luptă (disimulat), contracarînd planurile Doamnei Clara, de aservire a țării regelui Ungariei și bisericii catolice, Ștefan are de luptat nu numai cu o singură persoană ori cu un grup de boieri trădători, ci cu armatele unui adevărat imperiu, împotriva invaziei otomane. O asemenea problematică nu putea să nu genereze tensiuni de intens dramatism, oferind noi surse de valorificare a eroismului și de validare a conștiinței patriotice. În ipoteza Delavrancea, Ștefan (ca existență și simbol) se identifică pînă la contopire cu însăși existența poporului nostru. Moldova și Ștefan sînt una : „Am fost norocul, a fost țăria !...". Iar zguduitorul monolog din finalul actului III, dimensionează superior, pînă la ultima consecință, patriotismul înflăcărat al unei personalități ce pare că se naște și apune din legendă și basm.

Sub influența sămănătorismului, care își cristalizează programul ideologic și estetic la începutul secolului, conștiința istorică în dramaturgie se afirmă pregnant prin aceea că nu este numai o revenire la un trecut idilic, patriarhal, ci și o proiecție în viitor — prin condamnarea prezentului — înțeles, în concepția epocii, ca istorie potențială. În dramele apărute pînă la primul război mondial, semnate de Nicolae Iorga, Victor Eftimiu, Mihail Sorbul, Zaharia Bîrsan, Riria, Radivon, St. O. Iosif, State Dragomir, G. Diamandy, vor răzbate nu o dată accente sămănătoriste. Însă cultul pentru trecutul glorios al poporului, pentru eroii neamului, pornirea sin-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ceră, de un luminos umanism, sînt tot atîtea motive de mîndrie patriotică şi demnitate naţională — coordonate majore ale întregii noastre dramaturgii.

Conştiinţa istoriei se va manifesta şi în deceniile viitoare la toţi marii creatori de teatru, chiar dacă specia nu va mai înregistra opere de valoarea celor apărute pînă la primul război mondial. Ceea ce merită subliniat în perioada de după război este renaşterea sentimentului istoriei, diversitatea tematică, îmbogăţirea problematicii generale a dramaturgiei, ampla viziune asupra trecutului, condamnarea atrocităţilor săvîrşite în primul război mondial.

În perioada interbelică asistăm la o mai largă cuprindere a trecutului naţional, mergîndu-se pînă la protoistorie, prin utilizarea simbolului şi a metaforei cu valoare de mituri, cum o va face Lucian Blaga în unele din dramele sale. La Blaga conştiinţa istoriei o descoperim în mituri, legende şi folclor. Pentru că, în accepţia filozofului, mitul nu este decît o prelungire a vieţii omului pe dimensiunea eternităţii, simţită ca o „realitate" de cel ce se proiectează pe el însuşi în „centrul" lumii, făcînd din întreaga lume un cadru al dramei lui însuşi. În dramaturgia noastră, Blaga nu este doar creatorul unui mit dramatic, ci a unei întregi mitologii istorice, grefată pe fondul spiritualităţii autohtone, cu semnificaţii etico-filozofice de cea mai profundă rezonanţă.

Privind „soarta" eroilor din teatrul lui Blaga realizăm că drama omului care coboară din legendă în istorie nu este decît o continuare exitenţială a unor personaje-mituri. Numai aşa se poate explica de ce *Zamolxe* ni se relevă ca un erou mitic, cu ecouri în istoria străveche a poporului român, de ce *Meşterul Manole* — în care mitul şi istoria se contopesc — este o legendă, iar *Avram Iancu*, văzută din perspectivă teatrologică, apare ca o istorie adevărată. Dar, fie că e vorba de Zamolxe ori de Avram Iancu, de Meşterul Manole sau de Anton Pann, dramele sale reactualizează sentimentul istoriei, reluînd motive folclorice, evenimente istorice, eroi şi legende străvechi, nu numai pentru a semnifica dimensiunea mitologiei noastre ci şi să ne facă apţi a percepe o realitate tragică, într-o formulă artistică inedită, modernă.

Transformarea continuă a mijloacelor de expresie, adoptarea unor procedee estetice noi, recurgerea la mituri şi simboluri, sondarea psihologicului, vor contribui la îmbogăţirea speciei cu lucrări remarcabile, ce vor fi realizate în această perioadă de : Victor Eftimiu, Nicolae Iorga, Ion Luca, Al. Kiriţescu, A. De Herz, Alfred Moşoiu, Ludovic Dauş şi Lucreţia Petrescu, care dovedesc că istoria a constituit una din principalele lor surse de inspiraţie.

În dramaturgia contemporană conştiinţa istoriei se afirmă plenar, întregindu-se cu noi elemente, datorită pieselor care capacitează o mai pronunţată atitudine intelectuală. Exemplul lui Camil Petrescu din drama *Bălcescu* este concludent. Dramaturgul nu se mai limitează la o simplă evocare istorică. Prin modul în care ni se relevă, Bălcescu ne apare ca un înaintaş foarte apropiat ; într-un anumit fel, aparţine zilelor noastre. Dar, nu numai atît : prin esenţializarea momentului ales, prin complexitatea evenimentelor înfăţişate, scriitorul ne invită să medităm asupra existenţei şi devenirii noastre ca naţiune, a ideii de responsabilitate, conferind deopotrivă revoluţiei şi personalităţilor rolul determinant în făurirea istoriei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În dramaturgie, la fel ca în orice artă, omul — fie sau nu personalitate istorică — este privit ca obiect și subiect al istoriei. Însă dramaturgul operează cu imagini artistice, exprimîndu-se prin alegorii, metafore, ori simboluri. Dar, omul nu devine simbol decît în momentul supremei confruntări cu un fenomen al naturii sau cu unul social. Marile personalități ale istoriei, ca Ștefan, Mircea, Țepeș, Mihai, Tudor, Bălcescu și alții, au intrat în conștiința noastră tocmai pentru că „au depășit" momentul supremei confruntări, devenind simboluri ale istoriei. Acestea, la care se adaugă momente sau evenimente complexe din lupta poporului nostru pentru păstrarea ființei naționale, a independenței sale, pentru apărarea pămîntului strămoșesc, sînt înfățișate în mai toate dramele noastre istorice. Ele generează un fel de „trăire istorică" specifică, ce își găsește confirmarea nu numai în operele create în trecut, ci și în lucrările contemporane. Această „trăire" e cu atît mai intensă cu cît cunoaștem mai mult despre raporturile operei cu propria sa epocă. Cititorul (spectatorul) avizat se transpune în mod intenționat într-o altă lume decît a noastră, într-un alt univers spiritual, chiar dacă interpretarea piesei respective poartă pecetea contemporaneității.

A devenit un imperativ dar și o realitate faptul că scriitorii zilelor noastre nu mai crează ca să producă tensiuni pe scenă ori senzații în rîndul spectatorilor, ci vibrații în suflete, ecouri în conștiințe. În felul acesta cîmpul de acțiune al creației dramatice inspirată din istorie devine obiectul conștiinței noastre istorice. Dar, în procesul de formare a acestei conștiințe descoperim un factor al reprezentării, ca bază de susținere al unui alt factor de natură rațională — intelectual, abstract. De ultimul depinde sentimentul unei anumite continuități de evoluție, pe care ni-l însușim ca pe un bun spiritual ce ne aparține, ca pe o moștenire. Așadar, conștiința istoriei ne apare c-o dublă natură : temporală și spațială, ambele dimensiuni fiind limitate. Involutiv, în procesul de reflectare a istoriei descoperim un nou element : recunoașterea faptului că în orice dramă istorică ni se relevă nu numai „un trecut", ci o infinitate de „trecuturi" și că prin această infinitate ne „vorbesc" toate timpurile care s-au scurs pînă la apariția lucrării respective.

Vocația pentru istorie a dramaturgilor contemporani, interesul manifestat pentru cunoașterea trecutului eroic al poporului, capătă și o altă valoare ; capacitatea de a sensibiliza conștiința, care se naște din propria noastră răsfrîngere în timp. Însă categoria timpului o percepem în cele două relații infinite ; trecut și viitor. Ajungem însă la un punct în care istoria nu se mai vrea un simplu trecut, unde prezentul se suprapune pînă la contopire, modificîndu-se odată cu funcționarea sa în diferite „prezenturi", explicitînd, astfel, calitatea noastră istorică. E meritul necontestat al noii dramaturgii, al scriitorilor din zilele noastre, de a fi descoperit și pus în valoare, cu mijloacele persuasive ale artei, noua dimensiune a istoriei. Dramele lui Paul Anghel și Horia Lovinescu, „Procesele istorice" ale lui Al. Voitin sau evocările lui Mihnea Gheorghiu, Radu Stanca, Dan Tărchilă, Marin Sorescu, Paul Everac ori Mircea Bradu demonstrează cu prisosință disponibilitatea creatoare de a dialoga cu trecutul de pe poziția contemporană. Piesele lor realizează în structura dramatică acea împletire dintre „ieri" și „azi", care conferă noi valențe conștiinței istoriei. Vom observa că trecutul apasă parcă asupra prezentului, se strecoară tot timpul în el,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fiind interpretat de actualitate într-un fel nou, impunîndu-ne uriaşa povară a răspunderii ce-o avem faţă de istorie, prin toată moştenirea lăsată de înaintaşi, menţinîndu-ne treaz conştiinţa datoriei ce ne revine astăzi.

Cît de prezentă este conştiinţa istoriei şi cît de hotărîtoare e optica socială se poate vedea limpede în cele mai valoroase drame inspirate din istoria contemporană. Lucrări izbutite, rezultate din efortul scriitorilor de a înfăţişa etapele mari ale revoluţiei socialiste, a celei mai proaspete istorii, impresionează moral şi estetic tocmai pentru că raportează destinul colectiv, dar şi individual la istorie, angajînd total. Dezvăluirea luptei comuniştilor din anii ilegalităţii P. C. R. şi cruntei exploatări, din zilele fierbinţi ale insurecţiei armate ori din perioada transformărilor revoluţionare, au oferit dramaturgilor suficiente surse de inspiraţie pentru a surprinde acele aspecte ale vieţii sociale în care înfruntarea claselor aflate în conflict au generat momente de istorie contemporană.

Rolul pe care-l joacă conştiinţa istoriei în dramaturgie constituie problema de căpetenie a oricărui creator autentic. Evident, din retrospectiva noastră se poate vedea că dramaturgia română n-a fost niciodată lipsită de conştiinţa istoriei. Dar, în nici o perioadă scrisul n-a fost determinat, influenţat într-o măsură atît de mare de ea ca în zilele noastre. Trăind într-o realitate revoluţionară — de o mobilitate fără precedent — scriitorul angajat receptează o lume al cărei dat fundamental e dinamismul social. Printr-o experienţă nemijlocită, creatorul ajunge să aibă o viziune conformă cu realitatea fenomenală în care trăieşte. O asemenea viziune — dinamică — a lumii este cît se poate de propice dramei şi funcţia ei stimulatoare e demonstrată de numeroasele piese de teatru scrise în ultimii treizeci de ani.

Sentimentul istoricităţii fiecărei clipe din viaţa noastră, al relativităţii ei, fac ca ritmul transformărilor în exprimarea literară să cunoască în condiţiile de azi o tot mai puternică accelerare. Desigur, marea piesă istorică nu cred că s-a scris; sîntem în plin proces de făurire a epopeii naţionale. Există însă multe lucrări aparţinînd scriitorilor contemporani, încărcate de dramatismul intrinsec al istoriei naţionale, în care clocoteşte ura faţă de duşmani şi dragostea fierbinte pentru acest pămînt românesc, udat de sînge, de sudoare şi de lacrimi. Aceste creaţii—şi nu numai ele—generează sentimente profunde, autentice, viabile, capabile să răscolească conştiinţe, contribuind astfel la transformarea oamenilor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SUGESTII PENTRU STUDIEREA ŞI DELIMITAREA PROZEI POPULARE ÎN PERSPECTIVĂ ESTETICĂ[1]

I. OPRIŞAN

În încercarea pe care folcloristica actuală o face spre a se consolida într-o adevărată ştiinţă, delimitarea precisă a sferelor diverselor genuri şi specii (sau mai degrabă posibilitatea de a săvîrşi o asemenea operaţie ori de cîte ori este nevoie) constituie, fără îndoială, unul din paşii hotărîtori. Vizînd întreg domeniul creaţiei populare, problema circumscrierii categoriilor se pune însă cu o deosebită acuitate în primul rînd în cadrul prozei populare, unde există o complexă întrepătrundere a genurilor, speciilor şi modalităţilor de realizare artistică, mergînd adesea pînă la imposibilitatea practică a încadrării unor naraţiuni în ramele unei anumite specii sau subspecii. Nu întîmplător s-a ajuns aici la soluţia unanim acceptată a unei categorii de compromis, cum este aceea a *legendei-basm* (Antti Aarne — Stith Thompson : a) 750—849 ; b) 850—929) [2].

Din păcate, însă, incertitudinile nu se limitează numai la exemplul citat, ci pot fi semnalate în zona de interpenetraţie a mai tuturor speciilor şi subspeciilor prozei ; la hotarul dintre memoria (memorat) şi tradiţia istorică ; dintre tradiţia istorică şi legendă ; dintre snoavă şi povestirea realistă ; dintre povestirea superstiţioasă şi basm ; în cadrul diverselor categorii de basme şi legende ş.a.m.d. Greutăţile provocate în mod real de complexitatea fenomenului în discuţie sînt sporite nu o dată pe de o parte de utilizarea în cadrul aceluiaşi spaţiu lingvistic a unei terminologii derutante pentru aceleaşi fenomene [3], iar pe de alta de încadrarea unor fapte folclorice identice (sau aproape identice), de la o folcloristică naţională la alta în cu totul alte categorii [4].

E pentru noi o adevărată bucurie să putem constata că în ultima vreme tot mai mulţi folcloriști se apleacă cu interes asupra consolidării teoretice a categoriilor prozei populare, contribuind efectiv la depăşirea

---

[1] Lucrarea de faţă reprezintă textul comunicării susţinute — sub titlul : *Einige Bemerkungen zur Untersuchung und Abgrenzung der Volksprosa vom ästhetischen Standpunkt* — la cel de-al VI-lea Congres al Societăţii internaţionale pentru cercetarea naraţiunilor populare, Helsinki, 1964.

[2] Stith Thompson, *The Types of the Folk-Tale : Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen translated and enlarged*, Helsinki, 1928, ediţia a II-a 1961.

[3] Citîm spre exemplificare terminologia din lucrările de specialitate sub care este cunoscută tradiţia istorică populară în folcloristica română : „povestire istorică", „amintire istorică", „istorie", „istorisire", „legendă istorică", „povestire-legendă", în sfîrşit : „tradiţie istorică".

[4] Aşa, de pildă, spre a da numai un exemplu, noţiunea de *Sage*, din folcloristica germană, acoperă o arie în cadrul căreia folcloristica română distinge : legenda mitologică şi etiologică, tradiţia istorică toponimică şi povestirea superstiţioasă.

Rev. ist. teorie lit., tom. 26, nr. 4, p. 503—511, Bucureşti, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fazei de nesiguranță de care vorbeam. Un merit deosebit în acest sens revine, fără îndoială, pasionaților cercetători ai epicii populare în proză: Kurt Ranke, Max Lüthi, E. Meletinskij, M. Zender, Ovidiu Bîrlea, Lutz Röhrich, Linda Dègh etc. [5]. Cu toate strădaniile lor însă, și a altor numeroși folcloriști, care s-au apropiat mai mult sau mai puțin accidental de problematica hotărnicirii speciilor și subspeciilor folclorului, ne aflăm încă departe de găsirea unor soluții definitive, a unor soluții — repetăm — cu eficacitate practică [6].

Desigur, cauzele sînt multiple și ele ar merita, poate, să fie analizate cît de curînd în totalitatea lor. Trei dintre ele ni se par, însă, în perspectiva noastră, hotărîtoare. Și nu este deloc întîmplător că toate se referă la metodologia abordării științifice a folclorului.

Prima și cea mai importantă cauză — asupra căreia s-ar cuveni, credem, să reflectăm cu toată seriozitatea științifică — o constituie, fără îndoială, faptul că cercetările actuale de folclor tind să se desfășoare oarecum unilateral, fără luarea în considerație a tuturor procedeelor adecvate de investigare a fenomenului abordat, sau, în orice caz, a cît mai multora dintre ele. Încîntați de rezultatele parțiale ale unor metode, precum: metoda antropologică, structuralistă, sociologică, iar mai recent investigațiile cu ajutorul computerelor, mulți dintre folcloriști și-au dedicat întreaga activitate experimentării acestora, supralicitînd de obicei cîte o singură metodă, în detrimentul tuturor celorlalte. Cazul tipic al cercetărilor structuraliste.

---

[5] Dintre numeroasele lucrări pe care autorii menționați le-au publicat, citățm numai pe acelea pe care le-am consultat în vederea redactării comunicării de față: Ranke, Kurt, *Einfache Formen, Internationaler Kongress der Volkserzählungsforscher in Kiel und Kopenhagen (19.8.—29.8.1959) Vorträge und Referate*, Berlin, 1961; Ranke, K., *Arbeitresultat der Sonderkomission der International Society for Folk-Narrative Research, Fabula*, 7, 1964; Ranke, K., *Kategorienprobleme der Volksprosa, Fabula*, 9, 1966; Luthi, Max, *Das europäische Volksmärchen*, Bern 1947; Luthi, M., *Das Märchen als Gegenstand der Literaturwissenschaft, Internationaler Kongress der Volkserzählungs forscher in Kiel und Kopenhagen (19.8. — 29.8. 1959). Vorträge und Referate*, Berlin, 1961; Luthi, M., *Volksmärchen und Volkssage, zwei Grundformen erzählender Dichtung*, Bern und München, 2. Aufl. 1966; Luthi, M., *Das europäische Volksmärchen, Form und Wesen*, Bern und München, 1968; Luthi, M., *Volksliteratur und Hochliteratur. Menschenbild, Thematik, Formstreben*, Bern und München, 1970; Dorson, R. M., *The Debate Over The Trustworthiness of oral Traditional History*, F. Harkort, K. C., Peeters und R. Wildhober (ed.), *Volksüberlieferung*, Göttingen, 1968; Dorson, R. M., *American Folklore and the Historian*, Chicago and London, 1971; Papadima, Ovidiu, *Literatura populară română*, București, 1968; Bîrlea, Ovidiu, *Antologie de proză populară epică*, Tom. I—III, București, 1966. Rönrich, Lutz, *Märchen und Wirklichkeit*, Wisbaden, 1956; Röhrich, L., *Sage*, Stuttgart, 1966; Röhrich, L., *Die deutsche Volkssage. Ein methodischer Abriss*, L. Petzoldt (ed.), *Vergleichende Sagenforschung*, Darmstadt, 1969; Meletinskij, E. M., *Zur strukturell-typologischen Erforschung des Volksmärchens, Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, 15, 1969; Dègh, Linda, *Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft, dargestellt an der ungarischen Volksüberlieferung*, Berlin, p. 87—91; Dègh, L., *Processes of Legend Formation, IV International Congress for Folk-Narrative Research in Athens, Lectures and Reports*, Athens, 1962; Dègh, L., *The „Belief Legend" in Modern Society: Form, Fonction, and Relationship to Other Genres* — Wayland D Hand (ed.), *American Folk Legend. A Symposium*, Berkeley and Los Angeles, 1971; Vrabie, Gh., *Sur la technique de la narrations dans le conte Roumaine, IV International Congress for Folk-Narrative Research in Athens, Lectures and Reports*, Athens, 1964; Bărbulescu, Corneliu, *Catalogul poveștilor populare românești, Revista de folclor*, 1—2, 1960, p. 59—72 etc.

[6] Căci între teorie și practică există o relativă contradicție, în sensul că „legile" și „soluțiile" preconizate se dovedesc, în ultimă instanță, mult mai restrînse decît s-a crezut și mai ales decît o cred autorii care le-au emis.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cine parcurge bibliografia folclorică a ultimilor ani își poate ușor da seama de lipsa sau în orice caz de puținătatea studiilor care să îmbrățișeze concomitent mai multe modalități de analiză.

Pe de altă parte, tendința catalogării materialului faptic din toate ramurile culturii populare — generată de necesitatea creării instrumentelor fundamentale de lucru — a provocat, în mod paradoxal, o anume îndepărtare de cercetarea propriu-zisă, de fond, în primul rînd a epicii populare. Spunem „în mod paradoxal", întrucît era de așteptat ca, cu acest prilej, să se ajungă la unele clarificări necesare ; căci catalogarea presupune clasificarea, iar clasificarea implică analiza intrinsecă a categoriilor și subcategoriilor.

În sfîrșit, neglijarea sau evitarea voită a criteriului estetic din cercetările folclorice a avut, și continuă să aibă, un efect stagnatoriu nu numai asupra circumscrierii sferelor diverselor specii ale prozei populare, ci asupra însăși înțelegerii semnificațiilor lor adînci.

E de prisos să arătăm ce pas important pe drumul constituirii ei științifice ar face folcloristica actuală prin eliminarea sau măcar atenuarea cauzelor menționate. Într-o perspectivă optimistă se poate afirma că timpul va înlătura de la sine nu prea tîrziu efectele negative ale primelor două cauze. Căci e de presupus că după elaborarea instrumentelor fundamentale de lucru, folcloriștii se vor reîntoarce la marile întrebări ale domeniului, căutînd să se folosească din plin de cîștigurile metodologice ale înaintașilor. Mai dificilă ni se pare însă rezolvarea celei de-a treia chestiuni, întrucît aici sînt de contrazis prejudecăți ce tind a se confunda cu însuși punctul de vedere științific.

Apărută chiar în momentul desprinderii folcloristicii de celelalte domenii, în umbra cărora se dezvoltasc, ca o reacție în special împotriva aplicării neadecvate a modalităților de analiză literară asupra textelor populare, respingerea perspectivei estetice din actul de judecată valorică a materialului folcloric și-a căpătat cu timpul un adevărat fundament justificativ.

Fără îndoială, punctul de plecare al teoreticienilor acestei poziții este îndreptățit. Folclorul este în bună măsură altceva decît literatura, muzica sau coregrafia cultă și el trebuie studiat ca atare. A ține seamă de acest specific este o îndatorire elementară a oricărui cercetător. Părerea noastră e însă că de-a lungul timpului specificul folcloric a fost din ce în ce mai mult exagerat în detrimentul înrudirilor categorice și a similitudinilor estetico-funcționale ce există între producțiile populare și creațiile artistice culte. Dîndu-se un așa de mare credit diferențierilor, era normal să se ajungă pînă la urmă la preconizarea unei estetici proprii folclorului. Din păcate însă ideile emise în această direcție nu s-au închegat într-un sistem coerent, rezistent, care să facă concurență esteticii literare, muzicale, coregrafice cunoscute. Oscilînd între căutarea fără izbîndă a unui cod normativ propriu și teama de a utiliza metodologiile specifice artelor culte, din frica de a nu fi etichetate drept neștiințifice, cercetările folcloristice în perspectivă estetică au intrat în impas. Este momentul critic pe care, cu regret, îl trăim de cîțiva ani încoace. Deși nu există studiu în care să nu se vorbească despre valoarea artistică a folclorului, foarte puțini sînt cercetătorii contemporani care se străduiesc să demonstreze sau să pună în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

evidență această valoare ; și mai puțini sînt aceia care încearcă să luminezo diversele aspecte ale culturii populare pornind de la cercetarea ei în perspectivă estetică.

Desigur, rezolvarea ideală a problemei atîrnă de viitor. Pînă atunci însă se cuvine să nu abandonăm cercetările în această direcție. Reexaminarea critică a vechilor procedee de analiză estetică și utilizarea lor rațională, în corelație cu celelalte modalități de investigare a folclorului unanim acceptate, ar constitui o primă și necesară acțiune pe linia reintegrării perspectivei estetice în obișnuința cercetărilor complexe ale fenomenului culturii populare. Valabilă pentru toate sferele folclorului, sugestia noastră vizează în primul rînd domeniul literaturii populare, unde există o bogată tradiție a analizelor estetice și unde materialul însuși se apropie poate mai mult decît în altă parte de ceea ce numim literatură „cultă". Sectoare întregi, și în special sectorul prozei populare, se sustrage aici cel puțin unei legi folclorice socotită drept fundamentală ; sincretismul, în numele căreia mai ales se duce lupta împotriva modalităților de analiză estetică împrumutate artelor culte. Circulația pe calea tiparului de mai bine de o sută de ani a făcut, apoi, ca multe din producțiile literar-populare să iasă — după cum bine afirma prof. Ov. Papadima — din sferele „vieții locale" și să devină „forme de artă". „Dintr-o povestire orală în fața unui cerc restrîns de ascultători — basmul, ca și alte specii ale literaturii populare — ajunge a fi text literar, citit de mii și mii de oameni pe care îi interesează în primul rînd valoarea lui artistică și umană" [7]. În sfîrșit, mai mult ca oriunde este atestată aici preluarea unor creații culte sau quasiculte de către masele populare și perpetuarea lor pînă în actualitate — ceea ce vorbește poate mai mult decît toate argumentele, de similitudinea structural-funcțională (subliniem similitudinea și nu identitatea) dintre literatura cultă și literatura populară. Tuturor acestora li se adaugă faptul — valabil desigur pentru întreg folclorul — că în decursul timpului formele de viață tradițională (literară, muzicală, coregrafică, teatral-spectaculară etc.) și-au cîștigat o foarte accentuată funcție și valoare artistică, grație cărora au ajuns pînă la noi, transmise de memoria colectivă, numeroase opere (accentuăm acest cuvînt) nejustificate funcțional sau susținute prea puțin de vagi funcții, mai mult deduse de folcloriști decît reale [8].

Fără îndoială, cea dintîi condiție a unei bune munci de hotărnicire a două sau mai multe categorii — fie ele folclorice, estetice sau filozofice — o constituie cunoașterea perfectă a esenței fiecăreia în parte. Or, tocmai lucrul acesta am observat că lipsește din majoritatea studiilor asupra prozei populare. Delimitarea speciilor se face în genere pornindu-se de la anume idei — considerate de autorii respectivelor studii drept revelatorii — și numai rareori pornindu-se de la cercetarea intrinsecă a materialului

[7] Ovidiu Papadima, *Postfață* la antologia *Tinerețe fără bătrînețe, Basme populare românești*, Edit. Minerva, București, 1973, p. 274.

[8] Dacă, în principiu, sîntem de acord că basmul, de pildă, ca specie, sau proza populară, în genere, a fost perpetuat de diferitele funcții pe care le înșiruie și le analizează Ov. Birlea în comunicarea *La Fonction de Raconter dans le Folklore Roumain* (în *IV International Congress for Folk-Narrative Research in Athens. Lectures and Reports*, Athens, 1965), nu ni se pare posibil ca în această perspectivă să găsim justificarea faptului de ce un anume basm și nu altul s-a păstrat pînă în contemporaneitate. Singura explicație valabilă este aceea a valorii artistice, secondată de funcția estetică a basmului și a povestitului în genere. A se vedea în acest sens și justificarea însăși a povestitorilor, și a personajelor de basm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

faptic însuşi. De aceea se şi întîmplă de cele mai multe ori ca sugestiile de hotărnicire propuse să fie valabile doar pentru părţi restrînse din suprafaţa materialului diverselor categorii.

Spre a evita greşeala pe care au făcut-o alţii şi spre a obţine rezultate cît mai obiective am început — împreună cu un colectiv condus de prof. Ov. Papadima — munca de elaborare a *Poeticii folclorului românesc*, cu realizarea unor studii monografice asupra fiecărei specii, utilizînd concomitent sau pe rînd cît mai multe perspective şi modalităţi de analiză şi preocupîndu-ne de toate problemele pe care existenţa respectivelor specii le ridică în cadrul folclorului românesc şi universal. Se înţelege că întreaga cercetare a fost subordonată — conform scopului enunţat în chiar titlul lucrării — perspectivei estetice. Cu acest prilej ni s-au lămurit două lucruri fundamentale. Pe de o parte că fiecare specie îşi are o arhitectonică a ei proprie, altfel spus, o structură artistică irepetabilă, ce-o diferenţiază de toate celelalte, dacă nu prin fiecare piesă în parte, cel puţin în ansamblul materialului cunoscut; iar pe de alta, că în cadrul fiecărei categorii folclorice există o stratificare valorică a materialului, al cărei sens merge de la formele simple spre formele complexe; de la formele primitive, corespunzînd funcţional unei necesităţi, de obicei neestetice, spre formele evoluate, justificate şi susţinute în bună parte de funcţionalitatea artistică. Astfel stînd lucrurile, e limpede că etapa stabilirii graniţelor dintre diversele specii sau subspecii folclorice trebuie să fie premearsă de etapa determinării structurii artistice a categoriilor la care se face referinţa sau cel puţin a structurii artistice a uneia dintre ele.

Înţelegem prin „structură artistică" arhitectonica interioară a categoriei văzută în perspectiva realizării ei ideale, cu alte cuvinte, formula obligatorie de structurare tipică a materialului narativ, tiparul preexistent în subconştientul fiecărui povestitor popular, care determină ca o anume naraţiune să se modeleze la nivelul speciei sau subspeciei într-un anumit fel şi nu în alt fel. În viziune anoastră „structura artistică" trebuie să fie ceva mai profund decît „morfologia" preconizată de V. I. Propp [9]. Noi nu ne oprim la nivelul înlănţuirii motivelor, temelor şi episoadelor, ci mergem ceva mai adînc, la acea schemă fundamentală absolut indiferentă la coloritul materialului narativ, constituită din momente care se întîlnesc obligatoriu (subliniem acest cuvînt) într-un procent ridicat în alcătuirea intrinsecă a tuturor pieselor existente sau virtuale ale fiecărei categorii folclorice. Spre o mai bună înţelegere a celor afirmate anterior, înfăţişăm mai jos, ilustrativ, structura artistică a legendei etiologice româneşti, una dintre structurile folclorice cele mai cristaline.

În genere, materialul acestui tip de legendă înregistrat pînă acum se întrupează în ramele categoriei, după următoarea formulă arhitectonică:

I. momentul introductiv: a — formula iniţială;
b — punerea în temă;
II. momentul fabulativ: c — întîmplarea exemplificativă;
d — blestemul / binecuvîntarea;
e — metamorfozarea (sau numai schimbarea unor trăsături);

[9] V. I. Propp, *Morfologia basmului*, cu un studiu introductiv şi note de Radu Niculescu, Edit. Univers, Bucureşti, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

III. momentul concluziv : f — concluzia enunțiativă (comportamentul privit prin prisma științelor naturii);
g — adaosul post-concluziv de natură utilitară sau morală
h — formula finală.
} facultative;

Desigur, povestitorul nu urmează mecanic înșiruirea momentelor de mai sus [10]. El are libertatea — în conformitate cu voința, înclinațiile și mai ales talentul său — să suprime o seamă de momente sau să dea o mai largă extindere altora. Niciodată însă nu îi este permis să înlăture cele cîteva momente esențiale : formula inițială, întîmplarea exemplificativă, blestemul (binecuvîntarea), metamorfozarea și concluzia enunțiativă.

Nu mai este, credem, nevoie să stăruim asupra avantajelor pe care le prezintă determinarea structurii artistice a tuturor speciilor și subspeciilor folclorice, în cadrul fiecărei folcloristici naționale, în special pentru cei ce urmăresc delimitarea categoriilor creației populare sau se interesează de mecanismul producerii actului folcloric !

Să nu se înțeleagă însă că aflarea structurii artistice a speciilor reprezintă în viziunea noastră un scop în sine. Etapă importantă în determinarea specificului estetic al categoriilor folclorice, ea rămîne doar o etapă. Adevărata muncă de cercetare în perspectivă estetică pentru circumscrierea și demonstrarea valorii artistice începe abia apoi, implicînd la tot pasul compararea structurilor particulare — a formelor concrete de întrupare a materialului speciei — cu structura ideală, dinainte știută, a categoriei.

În sfîrșit, ținem să afirmăm că nu ne facem nici un moment iluzia că prin efectuarea operației de determinare a structurii artistice a diverselor categorii folclorice se va ajunge la rezolvarea definitivă a problemei hotărnicirii speciilor creației populare. Suficientă în genere pentru formele pure, ea nu mai constituie o busolă sigură în cazul pieselor hibride, contaminate de diverse alte categorii folclorice. Spre elucidarea unor astfel de situații se impune cu necesitate luarea în considerație și a altor perspective și procedee de investigare.

O interesantă modalitate de diferențiere a speciilor creației populare — pe care deocamdată o supunem ca pe o simplă ipoteză de lucru — ni s-a relevat cu prilejul elaborării studiilor : *Structura artistică a legendei populare românești* și *Structura artistică a tradiției istorice populare românești*. Intenționînd să scriem un capitol despre procedeele de realizare artistică specifice legendei populare românești, ne-am dat seama că de fapt nu se poate vorbi despre așa ceva. Legenda — ca dealtfel oricare dintre celelalte specii și subspecii ale prozei narative — nu cunoaște procedee artistice pe care să le întîlnim numai în ramele ei. Acestea trec — după expresia plastică a lui Lucian Blaga — „întocmai ca păsările cerului"[11], nestingherite de la o specie și subspecie la alta. Desigur, ceea ce spunem

[10] Redusă la cele 3 mari momente, structura de față a fost preconizată și de Friedrich-Wilhelm Schmidt, pe baza analizei materialului german. *(Die Volkssage als Kunstwerk. Eine Untersuchung über Formgesetze der Volkssage* (1929), în *Vergleichende Sagenforschung*, herausgegeben von Leander Petzoldt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1969, p. 45, 48).

[11] Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, Edit. Fundației, București, 1944.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

noi nu e o noutate. În diverse feluri observația aceasta poate fi găsită în numeroase lucrări antecedente [12]. Ceea ce nu s-a remarcat însă pînă acum e faptul că deși nu există procedee de realizare artistică specifice numai unora dintre categoriile prozei populare, există totuși o dispunere gradual diferită a acestora de la o specie la alta. Mai mult decît atît, fiecare subspecie și chiar specie este realizată sub semnul unui procedeu distinct, care deși circulă în tot cuprinsul prozei populare, își capătă numai aici o valoare tutelară asupra celorlalte. El devine *procedeul artistic regent* al categoriei respective, învestindu-se cu dreptul de a subordona și direcționa în sensul finalității speciei toate procedeele artistice utilizate de narator. Rolul său în conturarea artistică a pieselor speciei este atît de mare, încît identificarea acestei funcții poate fi un indiciu prețios pentru clasarea unui text disputat într-una sau alta din categoriile prozei folclorice.

Așa, de pildă, pentru legenda etiologică — la care am mai făcut referință — rolul de procedeu artistic regent este îndeplinit de metamorfozare. Întreaga narațiune — multiplicată în nenumărate exemple — nu este altceva decît o punere în scenă a acestui fapt, în care povestitorul vede cauza apariției majorității lucrurilor, fenomenelor și viețuitoarelor ce-l înconjoară. S-ar putea spune, desigur, că metamorfozarea este întîlnită destul de frecvent și în basm. Realitatea e însă că acolo — așa cum bine remarca G. Călinescu [13] — avem de-a face cel mai adesea cu un proteism; eroii putînd lua (cu ajutorul unor obiecte sau prin calități înnăscute) orice înfățișare, pe care o pot nega, revenind oricînd la starea umană. Metamorfozarea din legenda etiologică e însă o acțiune fără revers, dictată de forțe din afara personajului. Cînd întîlnim în basme asemenea metamorfozări, ele sînt de scurtă durată, în orice caz provizorii. Dincolo însă de deosebirea calitativă semnalată, diferențierea basmului de legendă este destul de ușor de făcut. Și asta deoarece în basm naratorul nu este preocupat de fel de metamorfozare, utilizînd-o ca pe oricare dintre celelalte șabloane, în timp ce în legenda etiologică el își concentrează întreaga atenție asupra ei.

Demonstrarea valabilității afirmației noastre ar putea fi făcută în cazul oricăreia dintre speciile și subspeciile creației populare în ansamblul ei. În cazul snoavei, spre exemplu, vom avea ca procedeu regent poanta; în cazul povestirii superstițioase vom întîlni pendularea între real și superstițios; în cazul basmului fantastic vom găsi sforțarea de a prezenta în continuu realul în perspectivă fabuloasă; în cazul legendei religioase vom afla în prim plan portretul moral ș.a.m.d.

Din păcate însă și acest criteriu de delimitare nu este hotărîtor și suficient pentru rezolvarea problemei hotărnicirii prozei populare. Ca și în cazul modalității de analiză preconizată anterior, se cere și aici o coroborare a factorilor evaluanți, o multiplicare a perspectivei de investigare. Oricum însă, soluțiile sugerate de noi ne apropie mai mult de esența crea-

[12] Citățm, între altele, studiul lui Adrian Fochi: *Legenda*, publicat drept capitol al tratatului: *Istoria literaturii române*, vol. I, Edit. Academiei, București, 1964.

[13] „Trebuie să facem deosebire între metamorfoza propriu-zisă și proteism. Metamorfoza este schimbarea unui om într-o ființă sau un lucru, în urma unui blestem sau a unei hotărîri de sus. Astfel, feciorul de împărat se face porc, iar zîna se preface în pește ca să poată fi prinsă de pescar și să devină soția lui. Proteismul este capacitatea liberă a ființelor năzdrăvane sau în puterea unor obiecte năzdrăvane de a se preface în ceea ce voiesc" (G. Călinescu, *Estetica basmului*, EPL, București, 1965, p. 159).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ţiei populare, contribuind la mai buna ei cunoaştere şi delimitare. Ele dovedesc, credem, suficient utilitatea folosirii perspectivei estetice în cercetările folclorice.

Rodnicia analizelor de acest fel ar putea fi evidenţiată oricînd şi în oricare dintre sectoarele creaţiei artistice populare. Ne permitem să ilustrăm cele afirmate cu încă un exemplu (extras de data aceasta din problematica uneia dintre cele mai viu disputate zone de interferenţă folclorică: confluenţa basmului cu legenda). Şi anume, vom încerca să definim cîteva criterii de diferenţiere a celor două specii, pornind de la analiza modului de realizare artistică a personajului de basm şi de legendă.

Cea dintîi remarcă importantă ce i se impune cercetătorului român preocupat de-o asemenea problematică literară este aceea a diferenţei de gen ce există între eroul protagonist al celor două categorii. Astfel, în timp ce în basm personajul principal este aproape întotdeauna un tînăr, în legendă el este de cele mai multe ori o fată; fapt condiţionat desigur de genul — în majoritatea cazurilor feminin — al fiinţelor şi plantelor ce trebuie să rezulte din metamorfozarea personajului uman.

O altă remarcă la fel de preţioasă pentru delimitarea artistică a celor două specii este şi aceea că legenda nu cunoaşte cortegiul de personaje fabuloase ce-l întovărăşesc pe protagonist de-a lungul basmului. Eroina principală călătoreşte aici — chiar în cazul pieselor hipertrofiate, înglobate în categoria legendelor-basm —, de obicei singură sau însoţită cel mult de cîte un animal miraculos. Faptul acesta, aproape incredibil, are darul de a dovedi că legenda îşi păstrează chiar în condiţiile aparentei similitudini cu basmul, finalitatea şi logica sa. Ea nu recurge la cortegiul de personaje fabuloase aşa de familiar basmului românesc, pentru că nu intenţionează să creeze acea imunitate necesară protagonistului de basm spre a ieşi victorios din toate încercările. Spre deosebire de basm, legenda nu plăsmuieşte personaje spre a le duce la victorie. Întregul sens al acţiunii este aici altul. Dacă în basm evoluţia personajului principal tinde întotdeauna spre afirmarea victoriei binelui, a cinstei şi curajului asupra răului, în legendă eroina sau eroul protagonist suferă aproape fără excepţie o înfrîngere, ce poate fi justificată în parte de faptele sale sau poate fi complet nemotivată. E şi cauza pentru care naraţiunea capătă în legendă o desfăşurare dramatică, faţă de curgerea calmă, totdeauna egală cu sine, a basmului.

Dramatismul relevat este provocat, între altele, şi de faptul că personajele de legendă aparţin de regulă unor lumi incomunicabile şi nu doar simbolic sau metaforic diferenţiate, ca în basm. Dragostea sau relaţiile de prietenie dintre reprezentanţii diverselor lumi sînt aici predestinate unui destin tragic — tocmai spre a justifica în final metamorfoza personajului în lucrul sau fiinţa a cărei origine se cere explicată [14].

---

[14] O distincţie similară făcea şi Kurt Ranke în comunicarea *Einfache Formen:* „In der Sage endet es tragisch mit dem Wirklichen Opfer, im Märchen glückhaft mit der Erlösung durch die Beharrlichkeit der Liebe, in der Legende heroisch durch den alle diabolischen Gegenmächte überwindenden Höllengang des Helden". *(Internationaler Kongress der Volkserzählungsforscher in Kiel und Kopenhagen (19.8. — 29.8.1959). Vorträge und Referate,* Berlin, 1961, p. 9). Se va spune, desigur, că şi în basm există întîmplări nefericite. Sîntem de acord. Acolo însă ele constituie mai mult pretexte pentru prelungirea aventurescă a naraţiunii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În sfîrşit, necesitatea rostirii blestemului, care duce la metamorfozare, face de multe ori ca personajul de legendă să aibă un profil moral antitetic aceluia al personajului de basm.

Cele cîteva observaţii anterioare — mostră a posibilităţilor nelimitate şi totodată neaşteptate pe care le oferă analiza în perspectivă estetică a folclorului — ne îndreptăţesc să sperăm în elucidarea într-un viitor nu prea îndepărtat a problemelor ridicate în special de interferenţa basmului cu legenda. Îndrăznim să credem că mergîndu-se pe această linie se va ajunge nu prea tîrziu la eliminarea aşa de dorită de noi a acelei categorii de compromis : legendă-basm şi a altor categorii asemănătoare, ce legiferează nu atît realităţi folclorice, cît neputinţa la un moment dat a cercetătorilor din acest domeniu de a pătrunde esenţele. Căci, la o atentă analiză, de pildă, a textelor epice catalogate de Antti Aarne — Stith Thompson sub titulatura „legende-basm" putem distinge trei grupe mari ; 1) legende de largă dezvoltare, ce au fost interpretate ca basme ; 2) basme cu incidenţe etiologice şi 3) material hibrid constituit din contaminarea foarte profundă a unor teme şi motive de basm cu modalităţile de realizare artistică ale legendei şi invers ; material care, de la caz la caz, după accente, aparţine în principal fie legendei, fie basmului.

Ajunşi în punctul final al comunicării de faţă ţinem să reafirmăm necesitatea repunerii în drepturile-i firesti a perspectivei estetice (alături de celelalte multiple perspective : tematică funcţională, sociologică, antropologică, cantitativă etc.) în cadrul cercetărilor ştiinţifice asupra prozei populare. Utilitatea ei am sugerat-o, credem, suficient pe parcursul expunerii noastre.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ELEMENTE ALE UNEI TEORII A BILDUNGSROMAN-ULUI

VIORICA NIŞCOV

0. Terminologia şi sistemul de definiţii a ceea ce se cheamă *teoria* sau *ştiinţa* literaturii se menţin, dintr-o lungă serie de cauze, precum se ştie, departe îndeobeşte de norma de stricteţe şi univoc pe care o presupune demersul propriu-zis *ştiinţific*.

Nu face excepţie de la regulă nici „romanul de formare" — *Bildungs-*, *Erziehungs-*, sau *Entwicklungsroman*.

Nu este dealtfel lipsit de semnificaţie, mai cu seamă într-un context precum cel de faţă, că strădaniile de discriminare, nuanţare şi opunere a acestor trei concepte îngemănate nu au dus, în cîmpul disciplinei, la nici un rezultat concludent (cf. Köhn, p. 312).

*

I. „Romanul de formare" a fost desemnat ca atare, categorial, de cercetarea literară germană, iar frecvenţa romanelor de acest tip pare notabilă anume în literaturile de limbă germană.

Dar dacă aceste fapte sînt evidente, tot atît de evident ne apare şi că modalităţile romaneşti subsumate categoriei *Bildung*, *Entwicklung* etc. nu constituie un monopol literar german, că, dimpotrivă, ele au fost ilustrate şi de, cel puţin, majoritatea celorlalte literaturi europene.

Nu ne vom propune însă în textul de faţă abordarea spinoasei probleme a determinărilor disponibilităţii generale a literaturilor pentru categoria *Bildung* şi nici examinarea deschiderii, probabil sporite, la aceasta a romancierilor germani. După cum ne vom feri să încercăm schiţarea de caractere naţionale diferenţiale, arhetipuri, reţele de influenţe etc.

Ceea ce ne va preocupa va fi doar critica matricei ideologice şi structurale a modului epic *Bildung*, aşa cum a fost dedusă de analişti — în special germani — şi operînd, firesc, pe material literar, în special german.

*

Bildungsroman-ul este abordat, în general, de teoreticieni şi critici, sub două incidenţe majore complementare.

A. Prima este de ordin *tipologic*.

Conceptul de *Bildungsroman* apare, sub acest unghi, ca întemeiat în substanţa tematică şi, episodic, în principiul tehnic al construcţiei epice.

Astfel, mai toţi autorii care s-au ocupat de problemă sînt de părere — truism liminar necesar — că orice roman de clasa *Bildung* trebuie să aibă drept raţiune de a fi relatarea procesului formării unei conştiinţe

Rev. ist. teorie lit., tom. 26, nr. 4, p. 513—520, Bucureşti, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în condițiile interacțiunii individului cu lumea, interacțiune articulată în cadrul unei secvențe de evenimente biografice (Köhn, p. 431).

Relația individ-lume — se afirmă — urmează să se materializeze în atare romane, caracteristic, în fluxul unei mișcări *ascendente, arhitectonice*, mijlocind trecerea de la indecis la claritate, de la amorf la conformat, de la eres la adevăr, de la subconștient la conștiință, de la *natură* la *spirit*.

În mod corespunzător, proiectul-standard al alcătuirii compoziționale a categoriei *Bildungsroman* ar comporta în mod expres reprezentarea — chiar dacă nu neapărat în succesiune strict cronologică — a anilor de tinerețe, călătorie *(căutare)* și maturizare ai eroului, în viziune retrospectivă (Borcherdt), precum și centrarea narațiunii pe polul eului (Köhn, p. 440).

Eroul acestui tip de roman — se afirmă —, deși „căutător", ar trebui, din imperativ structural, să fie un pasiv.

Ar trebui să-i fie, adică, proprie o anume non-angajare, corelativă *răgazului* și *libertății* de a dispune fără restricții de sine și de propriul timp, *libertate* reclamată de *economia contextului*. La rîndu-i, dictată de comandamentele ideologice pe care le închide în sine principiul însuși al *Bildungsroman*-ului.

Dar nu numai atît. Subiectivitatea eroului ar trebui în mod necesar să exprime un grad de asemenea generalitate încît experiența sa de viață, atestată în text, *să tindă către simbol*. Fără această dimensiune, întreaga narațiune — se subliniază — n-ar mai reprezenta altceva decît simpla și pura relatare de pseudo-memorii private.

Unii (R. Samuel, Ziolkowski) socotesc — pe bună dreptate — că *Bildungsroman*-ul s-ar defini prin explorarea în text, concret, a posibilității transformării constructive a *ambilor termeni* fundamentali a căror dialectică o presupune : deci și *individ*, și *lume*. Romane precum *Heinrich von Ofterdingen* al lui Novalis, *Glasperlenspiel* al lui Hermann Hesse, ar sta dovadă.

Se revendică apoi în mod curent de către teoreticieni, ca esențială pentru *Bildungsroman*, o viziune totalizatoare. *Formarea* nu este una oarecare. Ea este, dimpotrivă, *formarea* unui ins complex, multilateral și armonios.

Drept urmare, nu lipsesc autori care să refuze categoriei *Bildungsroman* dreptul de a figura în galeria formelor epice caracteristice secolului nostru (o face, spre pildă, Fritz Martini).

Aceasta deoarece — se afirmă — o educație de factura amintită, educație în tipar clasic, ar fi încetat să mai fie reprezentativă pentru epoca noastră, epocă în care dialogul eului cu lumea a fost suspendat și în care insul, alienat de contextul social-burghez, se simte strivit de angrenajul politic, tehnologic, administrativ etc.

În plus — se argumentează — o educație precum cea amintită presupunea cîndva premisa libertății lăuntrice a individului, credința în capacitatea de autodeterminare a acestuia și, în genere, încrederea adîncă în dinamismul progresului moral. Or, toate acestea ar fi eminamente străine secolului al XX-lea.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

După alți autori (Berger, Kehr, Walter, Schötz), romanul de tip *Bildung* ar fi continuat — și *va continua* — să subziste, *totuși*, și în secolul nostru. Cu *altă* înfățișare însă și tratînd *alte* probleme decît odinioară.

Astfel, succedînd unei perioade de certă decadență a acestei categorii epice, la finele veacului trecut (decadență generată de orientarea *naturalistă* — ancorată într-o filozofie determinist-mecanicistă —, ca și de *impresionism* — orientare promovînd vagul și labilitatea dispozițiilor interioare —, ambele refuzîndu-se ideii de progres, educație etc., și deci conceperii oricărei *entelehii* sistematice), s-ar fi produs — observă autorii amintiți — în primele decenii ale secolului nostru o serie de mutații în alcătuirea lăuntrică a clasei *Bildungsroman*.

Fără a explica foarte limpede *de ce*, amintiții autori arată că itinerariile variate ale realului *exterior*, parcurse de eroul *romanului de formare* clasic, au fost îndeobște înlocuite cu jaloane ale unor călătorii întreprinse de eroul noului *Bildungsroman* în propriul *spațiu lăuntric*. În consecință, drumul acestuia nu ar mai avea cum să conducă cu necesitate la armonie și împăcare cu lumea, la integrare cordială în colectivitate. El duce adesea, dimpotrivă, la eșec. Corelativ, fabulația, dezvoltarea evenimențială, suferă o contracție, lăsînd cîmp liber comentariului introspectiv, analizei stărilor de spirit etc.

Dacă ar fi să formulăm aici o primă concluzie, provizorie, a stadiului cercetărilor de orientare tipologică întreprinse asupra *Bildungsroman*-ului, nu am putea evita concluzia că acesta a fost, în ciuda numărului mare de autori și contribuții, cu totul deficitar cercetat ca *formă narativă*.

Bildungsroman-ul a fost abordat, simptomatic, din perspective mai degrabă exterioare.

S-a urmărit relația sa de filiație cu autobiografia pietistă (Stahl). Cu romanul de aventuri (Becker). Cu romanul de moravuri (Spiegel). A fost descris ca modalitate narativă eclectică amalgamînd romanul de călătorie, romanul satiric și romanul sentimental (Wundt) — toate aceste categorii fiind socotite, se înțelege, de respectivii autori ca definite și limpezi.

S-a afirmat apoi că el este apt să implice, în mod *caracteristic*, concomitent sau prin opțiune, relatarea la persoana întîi *(Ich-Erzählung)*, forma epistolară, digresiunea filozofică, dialogul (Pascal).

B. Cea de-a doua incidență sub care este tratat în mod curent romanul de tip *Bildung* poate fi definită ca *istorică*.

În această din urmă optică, *Bildungsroman*-ul ajunge să se confunde cu modalitatea sa clasică „pură" (Köhn, p. 432—433, passim). Ajunge, cu alte cuvinte, să semnifice doar *Wilhelm Meister* plus ascendența-i și descendența-i directă: romanul iluminist și, respectiv, romanul romantic, în măsura — evident — în care și unul și celălalt se integrează categoriei *Bildung*.

Semnificație cu totul specială îmbracă faptul că incidența istorică capătă, în spațiul intelectual al criticii literare germane din ultimul secol și jumătate, un asemenea nivel energetic încît ajunge, nemărturisit și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

probabil neintenționat, să modeleze tiranic pînă și demersuri care se voiesc riguros tipologice. Împrejurare ce se explică desigur prin prestigiul — enorm — exercitat perpetuu în domeniul cultural german de Goethe, atît asupra criticii cît și a practicii literare.

În aceste condiții, se revendică nu o dată pentru *Bildungsroman* caractere ținînd nu de virtuala paradigmă logică a categoriei ci doar de una din formele istorice net delimitate ale acesteia.

Se revendică, în speță, caractere precum: formula unei „educații totale", formarea individului ca personalitate eminentă, epilogul programatic (integrarea liberă a eroului într-o comunitate dată a cărei normă socială și morală o adoptă) ș.a.m.d. *Recte* trăsăturile definitorii ale romanului *Wilhelm Meister*.

*

II. Așa cum s-a putut limpede vedea — credem — din cele spuse pînă acum, încercările — de loc puține — de a determina configurația tipologică a romanului de tip *Bildung* au rămas pînă azi în largă măsură difuze. Consecință a unei cronice și molipsitoare lipse de rigoare conceptuală.

Vom încerca în cele ce urmează să schițăm o rețea coerentă de repere concentrice în măsură să aducă, nădăjduim, un plus de claritate în această chestiune.

1. Însăși teza fundamentală, obștesc împărtășită de teoreticienii *Bildungsroman*-ului, după care acesta ar comporta în mod necesar asumarea-istoriei-dezvoltării-și-formării-unei-conștiințe-în-procesul-interacțiunii-ei-inevitabile-cu-lumea, este o teză întrutotul întemeiată, dar, în riguros aceeași măsură, și *lipsită de orice specificitate*.

Eroul care *caută* sau *se caută*, eroul care își modifică, sub raza experienței, zestrea și alcătuirea lăuntrică, eroul care *evoluează*[1] și se maturizează treptat, urmînd etapele unui drum sinuos și problematic, este propriu *oricărui* tip de narațiune interesată, cît de cît, de psihologic și, totodată, instalată în tiparul mental al unei viziuni senine a lumii.

În plus, *orice* personaj al *oricărui* roman ascultă de legea schimbării. Fie și numai prin aceea că romanul implică *evenimente*, exterioare și lăuntrice, și deci *timp*; care se scurge ireversibil, dincolo de orice aparență stagnare.

Mai mult. Chiar și acolo unde gestica protagoniștilor presupune o anume stereotipie, precum în basm ori în romanul polițist, nu avem a face cu abolirea totală a mișcării interioare (v. Șklovski, Propp).

2. Totuși, socotim esențial să subliniem că *mișcare*, *dezvoltare*, *maturizare* nu înseamnă în mod necesar și *educare*.

Dacă eroul dintotdeauna al oricărei literaturi de ficțiune este *cumva* supus schimbării *în* și *prin* timp, protagonistul romanului de tip *Bildung* este obiect de evoluție eminamente *structurantă*.

În *Bildungsroman* eroul suferă transformări orientate și programate.

3. Evoluția implică, în *Bildungsroman*, mișcarea de la *mediocru* către *bine*, de la *bine* către *mai bine*, statuînd astfel modelul înaintării

[1] Socotim necesar, pentru claritatea argumentării, să precizăm că folosim termenul *evoluție* în accepția strictă pe care i-o dă dicționarul: „a trece printr-o serie de transformări, prin diferite faze progresive, spre o treaptă superioară" — *Dicționarul limbii române moderne*, sub V⁰ *a evolua*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

progresive a unei individualități către virtuala sa condiție de *superioritate* și — eventual — *exemplaritate* (v. Petsch), condiție concepută din unghiul poziției intelectuale și, mai cu seamă, *morale* pe care numita individualitate este ținută să o *cucerească*.

În acești termeni, *devenire* înseamnă (și) *cunoaștere*. Cunoaștere, nu o dată, de tip inițiatic, presupunînd, altfel spus, instituționalizarea educației și centrarea sensului global al textului pe problematica accesului la un domeniu exigent, hărăzit unui grup ales, spiritualmente privilegiat.

4. Personajul dăruit cu aptitudine marcată la educație este implicit personaj înzestrat cu plasticitate, comprehensiune și curiozitate intelectuală.

Prin urmare, nu atît „pasivitate" — invocată, cum spuneam, de unii, și mai cu seamă de J. O. Donner —, cît, mai degrabă, *receptivitate* sporită, însoțită de *absența* unor trăsături de caracter și temperament fie și pozitive dar ultramarcate — trăsături dintre cele în măsură să impună, între altele, opțiuni pripite și drastice —, ar fi predispoziția structurală care ar defini conduita lăuntrică a tipului de erou propriu *Bildungsroman*-ului.

Căci narațiunea de factură *Bildung* implică prin excelență introducerea de structuri caracteriale *in fieri*, de personaje aflate la răscruce de drumuri, situate, prin urmare, *dincoace* de angajări ultime.

Tipologic vorbind, un Hans Castorp, „nededat și neînvățat", șovăielnic, oscilînd aritmic între idealuri de viață diverse, între cutare normă etică și contrariul ei, deschis înrîurirlor contradictorii din jur, pare *din principiu* mai apt a se incorpora ideii de *Bildung* decît, să zicem, — în realul biografic și în literatura de tip istoric — un Savonarola, un Calvin, un Robespierre, sau — în mai mult sau mai puțin pura ficțiune literară — un Don Juan, un Othello, un Hagi Tudose, fanatici sau hipnotizați ai unei idei, eroi puternici, ei înșiși „educatori" și modelatori de situații și de oameni. În bine sau în rău.

5. La rîndu-i *forma* [2] — preexistentă — vădind compatibilitate maximă cu imperativele logicii constitutive a *romanului de formare* este, firește, *biografia*, respectiv *autobiografia*.

Biografia, comportînd expunerea derulării firești a unei vieți dintr-o perspectivă temporală alta (a naratorului) decît cea în care se situează evenimentele expunerii, precum și atragerea întregii mase a semnificațiilor textuale în cîmpul de forțe delimitat de *structura de sens* a existenței, în timp, a unui unic personaj central, este, în chip evident, mai aptă decît oricare altă modalitate epică să descrie sinusoida dezvoltării unei conștiințe, să-i generalizeze și să-i evalueze experiența de viață, morală și intelectuală [3].

Se pune astfel în lumină mai intensă, prin paralela cu *biografia*, faptul că *Bildungsroman*-ului îi incumbă structural acoperirea de *durate lungi*, de întinse etape din existența eroului.

---

[2] Utilizăm conceptul de *formă* în sensul său *morfologic*, împămîntenit (Jolles).

[3] Simpla inițiativă ca atare de a descrie firul unei existențe atrage după sine, învederat, „o construcție anumită a narațiunii", respectiv *forma* care „se desfășoară în timp în sensul acelor de ceasornic, parcurgînd ani și decenii și dezvăluind lumile din afară odată cu progresul eului în devenire" (Köhn, p. 438).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Spre deosebire însă de *biografie*, romanului de tip *Bildung* nu îi revine în mod imperativ obligația de a acoperi integral, de la naștere la moarte, o viață.

6. Istorisită, viața eroului evoluînd prin situații conflictuale succesive către aproximarea mai mult ori mai puțin strînsă a unei forme anume de *valoare* (ca performanță morală și/sau spirituală), ar putea fi concepută apoi, în virtutea însăși a ideii de *performanță* și, respectiv, de *valoare*, ca ilustrare, în termeni „slabi", a paradigmei *legendei* (în sensul restrictiv care i se dă termenului în spațiul german). Categoria căreia i-ar putea sluji drept versiune secularizată, *exemplum* profan.

Asimilarea cu *legenda* nu ar putea fi contestată, nici chiar în cazurile în care eroul de roman *Bildung* eșuează.

Căci prin aceasta, prin *exemplum* negativ, se proiectează de fapt o ipostază simetrică și corelativă. Se obține, cu alte cuvinte, un „alter" definibil ca *Anti-Bildungsroman* (s-a vorbit dealtfel *explicit* în acești termeni de romanul *Anton Reiser* al lui K. Ph. Moritz; cf. Köhn, p. 603).

De bună seamă însă, atît aspirația către perfecțiune, eventual către exemplaritate, a *Bildungsroman*-ului, cît și adresa sa către cititor, invitat tacit să-și depășească condiția și să se integreze unei ordini superioare, apar mult estompate, uneori pînă la inaparență, în raport de *legendă*, construită și ea fundamental — cum sugeram — pe același model mental *meliorativ* și *performativ*.

Efectul „de estompă" rezultă în *Bildungsroman* din filtrajul datelor fundamentale ale textului prin complicate medii refractante precum: complexitatea de caracter a eroului; personaje și acțiuni secundare tratate din varii perspective, uneori contradictorii (în maniera Henry James, de pildă); încleștarea de tendințe cu funcții formative antagonice; hipertrofierea prezenței epice a personajului educator și diminuarea proporțională a importanței celui educat[4]; introducerea de efecte de distanțare[5] etc.

7. Înclinația moralistă a *Bildungsroman*-ului și implicit modul fundamental de cristalizare al acesteia (statuarea de cazuri de excepție — eroul nu este un individ oarecare ci un ins cu înzestrări deosebite aflat sub regimul, de principiu, al perfectibilității), sînt satisfăcute de două *dispozitive structurale* funcționînd la nivelul categoriei *cu titlu exclusiv* și, prin aceasta, *definitoriu*:

a) Materia fabulativă este dispusă în serii funcționale mai mult sau mai puțin coordonate între ele dar *toate*, în orice caz, subordonate final unui țel regent unic: *formarea* eroului; fiecare etapă parcursă nu este decît intermediu întru atingerea scopului propus.

b) Ideea centrală — devenirea orientată a eroului — comportă o dublă asumare. O dată în plan fabulativ — ca secvențe de „viață trăită". A doua oară, în plan pur discursiv — ca secvențe de *comentarii*.

---

[4] Toate aceste incidențe perturbatorii pot fi bine ilustrate de *Zauberberg* al lui Thomas Mann, de *Glasperlenspiel* al lui Hesse, de *Andreas* al lui Hugo von Hoffmannsthal. Și chiar de *Wilhelm Meister*!

[5] *Efectul de distanțare* este dealtfel în măsură să tulbure chiar și calmele oglinzi de apă ale *legendei* însăși, ca *gen*. Humorul subțire din *Saint Julien l'Hospitalier* a lui Flaubert, de pildă, sau hohotul gros al lui Gottfried Keller din *Sieben Legenden*, tind să spargă cadrul conceptual al genului, asumat prin fabulație, și să împingă respectivele contexte la periferia categoriei, prin persiflarea a însăși *funcției generatoare* a acestela.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cele două planuri pot fi generate prin instituirea a două instanțe paralele : *povestitorul* — direct sau prin mijlocirea unui personaj „purtător de cuvînt" — și, respectiv, *eroul* (în romanul la persoana a III-a); sau, eventual, prin dedublarea aceleiași instanțe : eroii — în romanele la persoana I — *acționează*, dar totodată și *meditează* asupra propriei lor acțiuni, asupra acțiunilor celorlalți exercitate asupră-le etc.

Sprijinirea energică prin *comentariu* a ideii încorporate de fabulație — respectiv faptul că *devenirea prin cunoaștere* a unei individualități își generează un plan secund și simetric în meditația, în sens larg pedagogică, asupra *p r o b l e m e i devenirii prin cunoaștere* — și *teleologia* declarată, par a fi în măsură să se constituie în criterii tipologice pertinente.

Prezența sau absența acestor dispozitive îngăduie — după părerea noastră — să se distingă *Bildungsroman*-ul propriu-zis de orice altfel de narațiune în care eroul este supus schimbării.

Sau, mai precis, să se distingă ceea ce am numi *roman de formare în sens restrîns (Bildungsroman* propriu-zis) de *romanul de formare în sens larg.*

Nu cu mult altfel concepea Robert Musil o atare dicotomie cînd scria : „vorbindu-se de *Bildungsroman*, se are cumva în vedere *Wilhelm Meister;* evoluția unui individ"; dar, adăoga el, există nu numai *Bildung* ca proces, ci și „plasticitatea organică a ființei umane" ; în acest din urmă sens — conchidea Musil —, „orice roman important este roman de formare" (apud Köhn, p. 620).

De aceea — citățm la întîmplare — *Illusions perdues*, *Der grüne Heinrich*, *Prestuplenie i nakazanie* (Dostoievski), *Tom Sawyer*, *Der Prozess*, *Les Thibault*, *Patul lui Procust*, *La Disubbidienza* (Moravia), ș. a., romane în care formarea, educarea eroilor *nu* se cristalizează în dezbatere ideatic productivă, romane în care lipsește tocmai conștientizarea prin efort lucid a demersurilor formative ca modalități de acces la scop, nu ar putea fi integrate, socotim, categoriei *Bildungsroman*-ului în sensul restrîns pe care l-am dedus. Deși încercări de asimilare a unora din aceste texte condiției *romanului de formare* s-au făcut (Albérès, Schötz, Fr. Martini, J. Cabriès). Atare asimilare — și chiar și aceasta mult nuanțată —ar putea fi admisă, de fapt, doar în clasa *Bildungsroman* în sens larg.

8. Rezultă cu evidență din cele spuse că priza *ideologicului* asupra narațiunii de tip *Bildung* e considerabilă.

Este, între altele, rațiunea care explică și înrudirea sa cu modalități ale literaturii „de serviciu", literatură în care teza este puternic subliniată.

Am sugerat, în ce ne privește, afinitatea *romanului de formare* cu *legenda.*

Alții au remarcat tendința *Bildungsroman*-ului de a integra elemente de ordinul gîndirii și ficțiunii utopice.

Fond utopic a fost astfel identificat (v. Köhn, p. 625) în „condiția paradisiacă" spre care țintește eroul-standard de roman *Bildung.* Condiția simbolizată de reprezentări felurite, de la utopia politică și socială în bună tradiție clasică *(Agathon* al lui Wieland, *Wielhelm Meisters Wanderjahre* etc.), la imagini caleidoscopice ale „vîrstei de aur" *(Heinrich von Ofterdingen)* sau ale unei realități verificabile dar transfigurate idilic *(Nachsommer* al lui Stifter).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De fapt însă — am subliniat — relația romanului de tip *Bildung* cu categoria narațiunii utopice pare, totuși, a comporta o funciară ambiguitate.

Pe de-o parte, cele două sfere categoriale se atrag și tind să interfereze. Căci amîndouă izvorăsc din aceeași sete imperioasă de perfecțiune nutrită, constitutiv, de conștiința omenească. Amîndouă caută și propun soluții, eventual plauzibile, de reintegrare în unitatea pierdută prin recîștigarea *armoniei*. Armonie presupusă — de mituri și filozofii — a fi existat în zestrea inițială a umanității și a fi fost apoi destrămată. Amîndouă se încheagă în chip firesc și necesar atît ca ficțiune cît și — concomitent sau alternativ — ca discurs ideologic explicit. Amîndouă sînt construcții articulate logic: romanul de tip *Bildung* pe baze inductive, *romanul utopic*, deductiv.

Pe de altă parte însă, *Bildungsroman* și *roman utopic* se resping totuși ca dominate de „puteri" ale timpului de semn și sens contrar.

În primul caz avem a face cu spațiul timpului fluid. În cel de-al doilea, cu spațiul timpului stagnant.

BIBLIOGRAFIE

Albérès, R. M., *Histoire du roman moderne*, Paris, 1962.

Becker, Eva, *Der deutsche Roman um 1780*, Stuttgart, 1964.

Berger, Berta, *Der moderne deutsche Bildungsroman*. Diss., Bern, 1942.

Borcherdt, H. H., *Der deutsche Bildungsroman*, în *Von deutscher Art in Sprache und Dichtung*. Hrsg. von G. Fricke, F. Koch u. K. Lugowski, Bd. 5, Stuttgart—Berlin, 1941, p. 3—55.

Cabriés, J., *Roman. Essai de typologie*, în *Enciclopaedia universalis*, vol. 14, Paris, 1972.

Ciorănescu, Al., *L'avenir du passé. Utopie et littérature*, Paris, 1972.

Donner, J. O., *Der Einfluss Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker*, Helsingfors, 1893.

Jolles, A., *Einfache Formen*, II. Aufl., Halle 1956.

Kehr, Charlotte, *Der deutsche Entwicklungsroman seit der Jahrhundertwende*, Diss., Leipzig, 1939.

Köhler, Lotte, *Hermann Hesse*, în *Deutsche Dichter der Moderne*, hsg. von Benno von Wiese, Berlin, 1969.

Köhn, L., *Entwicklungs- und Bildungsroman. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 42 (1968) nr. 3, nr. 4.

Martini, F., *Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans*, în *Der Deutschunterricht*, 1951, nr. 3.

Muntean, R., *Prefață* la Hermann Hesse, *Narziss și Goldmund*, București, 1968.

Negoițescu, I., *Hermann Hesse*, în *Însemnări critice*, Cluj, 1970.

Pascal, R., *Die Autobiographie*, Stuttgart, 1965.

Perez, Hertha, *Tradiție și inovație în romanul german*, Iași, 1974.

Petsch, R., *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle, 1942.

Propp, Vl., *Morfologia basmului*, București, 1970.

Ruyer, R., *L'utopie et les utopies*, Paris, 1950.

Samuel, R., *Novalis, Heinrich von Ofterdingen*, în *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Benno von Wiesse, Bd. I, Düsseldorf, 1963.

Schötz, A., *Gehalt und Form des Bildungsromans im 20. Jahrhundert*. Diss., Erlangen, 1950.

Servien, J., *L'histoire de l'utopie*, Paris, 1967.

Sklovski, V., *O teorii prozy*, Moskva, 1925.

Spiegel, Mariane, *Der deutsche Roman und sein Publikum im früheren 18. Jahrhundert*, Bonn, 1967.

Stahl, E. L., *Die religiöse und die humanitätsphilosophische Bildungsidee und die Entstehung des deutschen Bildungsromans im 18. Jahrhundert*, Diss., Bern., 1934.

Walter, B., *Der moderne deutsche Bildungsroman*, Diss., Berlin, 1942.

Wundt, M., *Goethes Wilhelm Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideals*, Berlin — Leipzig, 1913.

Ziolkowski, T., *The Novels of Hermann Hesse*, Princeton, 1965.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

IZVOARELE ŞI DATAREA *ANONIMULUI BRÎNCOVENESC*. O RECONSIDERARE A ARGUMENTELOR

MIRCEA COCIU

0. Cercetarea izvoarelor unei scrieri este importantă mai ales pentru stabilirea gradului de originalitate a operei şi pentru stabilirea nivelului de cultură şi informaţie al autorului. În acelaşi timp, depistarea izvoarelor posibile ale unei scrieri poate duce, uneori, pe lîngă alte elemente care intră în atenţia cercetătorului, şi la datarea cu aproximaţie a acelei scrieri. Aceasta, îndeosebi, în situaţia cînd, fără a se specifica anul redactării respectivei opere, se propun de către cercetători diferite date. În cazul *Anonimului brîncovenesc* problema izvoarelor, cît şi a datării sale, sînt într-o strînsă corelaţie, rezolvarea uneia dintre probleme furnizînd elemente pentru elucidarea celeilalte.

Vom întreprinde, în cele ce urmează, o sumară prezentare a diferitelor păreri în legătură cu problemele de critică textuală pe care le ridică *Anonimul brîncovenesc*, cît şi o analiză mai atentă a acestor probleme.

1. Încercînd să stabilească care sînt izvoarele *Anonimului brîncovenesc*, Constantin Grecescu conchidea, în studiul introductiv la ediţia îngrijită de el a cronicii [1], că aceasta are la bază *Viaţa lui Constantin Brîncoveanu* de Radu Greceanu şi *Istoriile domnilor Ţării Rumâneşti* de Radu Popescu, pe lîngă o serie de fapte noi introduse de autorul ei necunoscut [2]. C. Grecescu, pentru a demonstra acest lucru, pune în paralel c î t e v a fragmente din cele trei cronici, constatînd asemănări (sau chiar identităţi !) de expresii. Concluzia acestei analize : anonimul ar fi folosit, pentru redactarea cronicii sale, *Viaţa lui Constantin Brîncoveanu*, pentru perioada 1688—1699, iar de aici încolo *Istoriile domnilor Ţării Rumâneşti*. Grecescu se mai întemeiază în afirmaţia sa şi pe existenţa compilaţiei de cronici muntene executată de Radu Lupescu, logofeţel, la cererea domnitorului Nicolae Mavrocordat, în 1729, în care se află cele două cronici socotite a fi surse de informare pentru anonim, compilaţie pe care acesta din urmă ar fi consultat-o. Dealtfel, aparatul critic al ediţiei sale cuprinde şi indicarea extensiei textului celor două cronici pe care anonimul le-ar fi utilizat.

1.0. De acord cu această concluzie sînt Dan Simonescu şi Eugen Stănescu [3].

---

[1] *Istoria Ţării Româneşti de la octombrie 1688 pînă la martie 1717*. Ediţie întocmită şi studiu introductiv de Constantin Grecescu, Bucureşti, 1959.

[2] Cf. C. Grecescu, *Introducere* la *ed. cit.*, p. XXVIII—XXXV.

[3] Cf. Dan Simonescu, *Prefaţă* la *Istoria Ţării Româneşti de la octombrie 1688 pînă în martie 1717*, p. XII şi Eugen Stănescu, *Valoarea istorică şi literară a cronicilor muntene* (studiu introductiv), în *Cronicari munteni*, vol. I, Bucureşti, 1961, p. XXII şi LXXXIII (nota 1).

Rev. ist. teorie lit., tom. 26, nr. 4, p. 521—534, Bucureşti, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1.1. În opoziție, P. P. Panaitescu [4], analizînd problema izvoarelor *Anonimului brîncovenesc*, arată că este normal ca între fondul cronicii anonime și celelalte două cronici la care este raportată să existe asemănări, întrucît este vorba de istoria domniei lui Constantin Brîncoveanu (1688—1714), prezentată în toate trei scrierile. Și aceasta în situația în care „scriitorii de cronici nu se sfiau să reproducă pasagii întregi din izvoarele folosite". Iar privitor la Radu Popescu înclină spre ipoteza ca a c e s t a să fi folosit drept sursă de informații cronica anonimă.

Folosirea unor izvoare scrise de către anonim este socotită ca iluzorie. Reproducerea pe două coloane (la fel procedează I. G. Sbiera pentru argumentarea paternității lui Radu Popescu asupra cronicii anonime), pe una a unor secvențe din textul cronicii anonime, iar pe cealaltă a unor secvențe din presupusele izvoare, nu este concludentă, întrucît textele „incriminate" nu conțin numai cuvintele lui Radu Greceanu sau ale lui Radu Popescu, ci și un rezumat redactat de C. Grecescu însuși. Numai forma identică, afirmă Panaitescu, poate constitui o dovadă pentru critica de izvoare, faptele descrise putînd fi cunoscute de mai mulți. Și, uneori, am adăuga, nici chiar forma identică [5], cronicarii putînd utiliza independent „formule" lexicale stereotipe. Sau, alteori, identități de expresie pot apărea pur și simplu întîmplător. Vrem însă să facem aici o amendare la părerea lui P. P. Panaitescu. Acesta afirmă că pasajele din cronica lui Radu Popescu, pe care C. Grecescu le pune în paralel cu cele din *Anonimul brîncovenesc*, nu se află în compilația lui Radu logofețelul, ci într-un fragment întregitor al *Istoriilor domnilor Țării Românești* (mai 1688— octombrie 1699), publicat de C. Giurescu după ms. rom. 537 [6] de la Biblioteca Academiei. De fapt, aceste pasaje a p a r în compilația respectivă [7]. Este, credem, o scăpare pe care o face cunoscutul istoriograf, care, dealtfel, întreprinde o analiză foarte atentă și la obiect a problemelor de critică textuală pe care le ridică *Anonimul brîncovenesc*.

1.2. C. Giurescu socotește și el că Radu Popescu a utilizat pentru anii 1699 — 1714 cronica scrisă anterior de anonim [8]. La fel admite și Al. Piru [9].

1.3. Contrar celor de mai sus, o părere mai recentă readuce în discuție pe Radu Popescu. Astfel, Elvira Sorohan [10] este de acord că *Istoriile domnilor Țării Românești* constituie o sursă de informații (prin comparare), în schimb nu admite folosirea cronicii lui Radu Greceanu de către anonim. Autoarea relevă că motivele alegerii lui Constantin Brîncoveanu ca domn nu sînt identice la Radu Greceanu cu motivele prezentate de către croni-

---

[4] Vezi recenzia lui P. P. Panaitescu la *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 pînă la martie 1717*, în „Studii", XIII (1960), nr. 4, p. 327—328.

[5] Grecescu indică cîteva (trei!) astfel de forme identice sau aproape identice, afirmînd însă că ele ar fi mai multe. Din păcate, analiza comparativă a celor trei texte nu ne-a mai relevat și alte asemenea „identități".

[6] C. Giurescu, *Contribuțiuni la studiul cronicelor muntene*, București, 1906, p. 80—93.

[7] Vezi *Repertoriul manuscriselor de cronici interne (sec. XV—XVIII) privind istoria României*, de I. Crăciun și A. Illeș, [București], 1963, p. 165, 166, 169.

[8] Giurescu, *op. cit.*, p. 123.

[9] Al. Piru, *Istoria literaturii române*. Vol. I. *Perioada veche*. Ediția a treia revăzută, București, 1970, p. 289.

[10] Cf. Elvira Sorohan, *Cronica anonimă despre Constantin Brîncoveanu. Contribuții cu privire la data scrierii și autorului ei*, în *AUI*, tom. XII (1966), s. III c, fasc. 1, p. 82.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

carul anonim [11]. În privința începutului, aproape identic în cele două cronici, E. Sorohan afirmă că este vorba de *formule stereotipe* cu care se deschideau scrierile de acest gen.

1.4. Existența compilației mavrocordățești, executată în 1729, care cuprinde și cronicile lui Radu Greceanu și Radu Popescu (însă nu redacțiile complete) [12], nu reprezintă un indiciu pentru utilizarea de către anonim a *Istoriilor domnilor Țării Rumânești*. Aceasta, întrucît cronica, după cum vom arăta mai departe, a fost terminată cu mult înainte de realizarea compilației respective și deci anonimul nu putea folosi scrierea lui Radu Popescu.

1.5. Pornind de la elemente extrinseci cronicii supuse analizei, noi sîntem de părere că nici cronica lui Radu Greceanu nu constituie un izvor pentru perioada echivalentă prezentată în scrierea anonimului (admitem însă o eventuală utilizare ulterioară pentru verificarea unor informații sau a memoriei). Ne întemeiem în afirmația noastră pe faptul că amănuntele domniei lui Brîncoveanu comune celor două scrieri nu se datorează consultării de către anonim a cronicii oficiale, ci pur și simplu contemporaneității celor doi cronicari cu epoca prezentată. Anonimul a trăit și a scris în timpul domniei lui Brîncoveanu și după aceea.

De asemenea, este puțin probabil ca anonimul să fi putut consulta, dacă îi era necesar acest lucru — deși, repetăm, nu avea nevoie —, cronica lui Radu Greceanu, mai ales în plin proces de redactare. Socotim aceasta pentru că anonimul își începea cronica sa în 1707 (vezi infra, p. 532), terminînd prima parte (anii 1688 — 1699) în 1711, iar partea a doua (anii 1700—1717) o începe în 1716. Cronica lui Radu Greceanu se termină (mai bine zis se întrerupe) cu cîteva luni înainte de mazilirea lui Brîncoveanu în anul 1714. La data cînd anonimul își începea cronica, cea oficială se redacta deci și suferea chiar refaceri [13]. Cronica oficială, scrisă la porunca lui Brîncoveanu și controlată de acesta, nu era încă accesibilă, fiind, amintim, în plin proces de redactare. Dar și din alte motive (politice, mai ales). Un fapt semnificativ se impune în sensul afirmației noastre că anonimul n-ar fi consultat cronica oficială. Aceasta s-a răspîndit sub formă de copii [14] mai ales după domnia lui Ștefan Cantacuzino (1714 — 1715), îndeosebi prin redacția de 48 de capitole. Singura copie păstrată a cronicii (ms. rom. 112/Biblioteca Academiei R. S. R.) în redacția de 48 de capitole (fără atacuri la adresa Cantacuzinilor !), care datează dinaintea anului 1716, deci încă din timpul domniei lui Ștefan Cantacuzino, căruia i-a aparținut, poartă în josul fiecărei pagini, iar pe ultima pagină imediat sub ultimul rînd, pecetea inelară a acestuia [15]. Este o dovadă a controlului

---

[11] Vezi *Cronicari munteni*. Ediție îngrijită de Mihail Gregorian, (2 vol.), București, 1961, vol. II, p. 14 și 227 (în continuare citatele sau trimiterile la ediția utilizată vor fi indicate prin volum și pagină ; cronicile la care ne referim : vol. I, istoria stolnicului Constantin Cantacuzino, p. 1—82, *Letopisețul cantacuzinesc*, p. 83—224 și cronica lui Radu Popescu, p. 227—576 ; vol. II, cronica lui Radu Greceanu, p. 7—272 și cronica anonimă, p. 275—351).

[12] Adică primele 48 de capitole din cronica lui Radu Greceanu (1688—1699), iar de la anul 1700 înainte cronica lui Radu Popescu.

[13] Aurora Ilieș, *Studiu introductiv* la *Radu logofătul Greceanu, Istoria domniei lui Constantin Basarab Brîncoveanu Voievod* (1688—1714), București, 1970, p. 12—15.

[14] Cel puțin 36, dintre care 22 păstrate (vezi cap. *Descrierea și filiația manuscriselor*, inclusiv stema manuscriselor, în studiul citat la nota 13).

[15] Vezi Ilieș, *stud. cit.*, p. 19.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe care Ştefan Cantacuzino l-a impus circulaţiei cronicii oficiale brîncoveneşti, în sensul acceptării redacţiei de 48 capitole. Motivul este lesne de înţeles [16].

1.6. Cercetînd care sînt izvoarele *Anonimului brîncovenesc*, specialiştii au ignorat însă existenţa şi a unei alte cronici muntene, care se ocupă, este adevărat, foarte puţin (anii 1688 — 1690), de domnia lui Constantin Brîncoveanu. *Anonimul brîncovenesc* are multe asemănări, în ceea ce priveşte descrierea urcării în scaun a lui Brîncoveanu, cu *Letopiseţul cantacuzinesc*, atribuit lui Stoica Ludescu. La Radu Greceanu şi Radu Popescu scena este prezentată palid, fără amănuntele dramatice din celelalte două cronici. În acestea aerul de autenticitate este mai realizat, îndeosebi prin dialogul dintre domnul ales şi boierii ţării (I/218 — 219 şi II/276—277). Cu toate acestea însă *Letopiseţul contacuzinesc* nu a fost inclus printre izvoarele interne posibile ale cronicii anonime, deşi, ţinînd cont de data alcătuirii (şi terminării, după 1690) lui, cît şi de răspîndirea sub formă de copii a redacţiei integrale (care merge pînă în 1690 [17]), putem să-l luăm în consideraţie [18].

1.7. Într-un articol [19] am arătat că unul dintre izvoarele interne folosite de autor ar putea fi *Stihuri de descălecatul ţării* aflate la începutul *Letopiseţului Ţării Moldovei* sau *De neamul moldovenilor* de Miron Costin. E vorba de cunoştinţele de istorie veche a României pe care le poseda anonimul (II/311). Conţinutul fragmentului „la Cladova cetate, care au făcut-o Clavdie împăratul şi la Turnul Severinului, care l-au făcut Sevir împăratul, unde sînt şi picioarele podului lui Traian împăratul, ce au făcut peste Dunăre" trimitea la Miron Costin [20]. Dar şi stolnicul Constantin Cantacuzino, în a sa *Istorie a Ţării Româneşti* (I/15), face aproape aceleaşi referiri la istoria antică a României ca şi anonimul : „[...] viind (Traian — *n.n.*) pînă la marginea Dunării, den jos de Cladova, s-au apucat a face podul de piatră stătătoriu peste Dunăre, căruia şi pînă astăzi şi dincoace de Dunăre şi dencolo i se văd marginile şi începăturile cum au fost şi dirept ce loc au fost. Mai vede-să, zic, şi cînd scade apa la mijloc, şi alte colţuri ca nişte picioare de zid ; lîngă care pod iaste şi Cetatea Severinului, dincoace mai sus oareceşi, care era făcută de Sever-împărat, mult încoace mai pe urmă decît Traian".

Compararea acestui ultim text cu nota lui Miron Costin la *Stihuri de descălecatul ţării* : „Turnul Săverinului este în Ţara Muntenească, unde au fost şi pod de piatră peste Dunăre, de Traian împăratul făcut [...]" şi cu fragmentul referitor la pod şi la cetate din *De neamul moldovenilor* ne face să înclinăm spre ipoteza că anonimul putea, firesc, să fi cunoscut

---

[16] Vezi şi *Istoria Ţării Româneşti. 1290—1690. Letopiseţul cantacuzinesc.* Ediţie critică întocmită de C. Grecescu şi D. Simonescu, [Bucureşti], 1960, p. LVIII.

[17] Vezi cap. *Descrierea şi filiaţia manuscriselor*, în *Introducere* la *Istoria Ţării Româneşti. 1290—1690. Letopiseţul cantacuzinesc*, p. XXXIII—LVI.

[18] Iată două expresii asemănătoare : „căci ţara laste ocolită *(înconjurată* — n.n.) de vrăjmaşii împărăţiei" (I/218) şi „în vreme ce ţara este ocolită de oşti şi de primejdii" (II/276) care se referă la aceeaşi situaţie de cumpănă în care se afla Ţara Românească înaintea alegerii ca domn a lui Constantin Brîncoveanu.

[19] Mircea Cociu, *Paternitatea* Anonimului brîncovenesc *în lumina criticii interne*, în „Revista de istorie şi teorie literară", tom. 25, 1976, nr. 1, p. 77.

[20] Miron Costin, *Opere*. Ediţie P. P. Panaitescu, Bucureşti, 1958, p. 42 şi 257.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai întîi cronica lui Constantin Cantacuzino. În acest sens pledează şi afirmaţia lui Miron Costin că cetatea de la Turnu Severin a fost zidită în timpul lui Traian, fiind nedumerit de ce i s-a dat numele de Severin. Mai departe arată însă că „aşa spun şi muntenii". Aşa cum va afirma şi Constantin Cantacuzino. Cronicarul moldovean fusese la Turnu Severin (în 1663) şi cunoştea deci această părere de la faţa locului.

1.8. În privinţa informaţiilor interne, anonimul a avut desigur posibilitatea de a consulta şi scrisorile şi documentele cancelariei domneşti. Acest lucru îl constatăm deseori în cronică şi ne limităm doar a aminti de prezentarea succintă pe care o face autorul tratatului negociat cu austriecii de către trimişii lui Şerban Cantacuzino la Viena în 1688 (II/281—288), cît şi de redarea esenţialului din scrisoarea lui Radu Popescu către Constantin Brîncoveanu, care-l trimisese pe logofăt să trateze cu generalul austriac Donat Heissler, comandantul trupelor imperiale din Transilvania[21]. Cele două aspecte relevate nu apar sub nici o formă în cele două cronici la care a fost raportat *Anonimul brîncovenesc*.

Afirmaţia de mai sus se sprijină şi pe depistarea în corpul cronicii a unei scrisori pe care anonimul o integrează pentru a da o şi mai mare autenticitate celor scrise. Este vorba despre episodul alegerii lui Constantin Brîncoveanu ca domn şi despre una dintre acţiunile sale diplomatice imediat după aşezarea în scaunul ţării : trimiterea de scrisori la Poartă (la „capichihaiele", la „paşa seraschiiarul" şi la „viziriul"), prin care se comunica noua domnie [22]. Scrisoarea către vizir, scrisă în turceşte, conţinea principalele motive ale alegerii noului domn, motive care constituiau o garanţie a acceptării lui de către turci, ele fiind, dealtfel, în consens şi cu prevederile capitulaţiilor [23]. De asemenea, scrisoarea era întărită cu „peceţile de la igumeni, de la boieri mari, mici" (II/278). Iată conţinutul scrisorii, aşa cum o redă anonimul („întru care scriia") : „Domnul Şărban-vodă murind şi fiind vrăjmaşii împăratului, adecă nemţii, în spinarea ţării *noastre, temîndu-ne* să nu afle că au murit domnul şi nefiind altul în loc, să aducă ei alt domn să puie în ţară, carele cu multe pagube ale ţării s-ar fi scos, *am socotit* de *am pus* domn dintre *noi*, care este şi nepot lui Matei-vodă (Basarab — *n. n.*) şi pe cum acela cu dreptate au fost împărăţiei şi mai cu dreptate va fi acesta şi poruncile împărăteşti toate le va plini, şi-l *luăm noi* asupra *noastră* cum va fi aşa cum *zicem*. Numai *ne rugăm* ca să fie şi cu voia măriilor voastre, că streini *nu pohtim*, că *am avut* mai nainte streini, ci multă pagubă au făcut ţării". (II/278). Întreg conţinutul textului (sublinierile ne aparţin), după părerea noastră, arată că avem de-a face cu o scrisoare, redată nu numai în spiritul originalului, ci şi în forma sa. Ne referim la desele utilizări ale verbelor cît şi ale pronumelor personale şi posesive la persoana I plural. Dacă anonimul ar fi povestit conţinutul scrisorii, verbele şi pronumele ar fi fost la persoana a III-a plural. În

---

[21] Vezi şi p. 282, 283, 288, 296, 297, 300, 301, 302, 304, 312, 314, 316, 318, 321, 341, 349, 352.

[22] „Deaca au isprăvit aceasta (ceremonia înscăunării — *n.n.*) s-au rădicat domnul de au mers în spătăria cea mică cu stealile şi au chiemat grămăticul grecesc, logofătul rumânesc, azagiul turcesc şi au început a învăţa cărţi a scrie" (II/278).

[23] Vezi N. Copoiu, *„Capitulaţiile" — tratate fundamentale privind istoria suveranităţii de stat a ţărilor române*, în „Magazin istoric", IX (1975), nr. 3, p. 35—36.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sensul afirmației de mai sus pledează și modul de întocmire a unei astfel de scrisori („azmazar"): în stînga paginii se afla textul românesc scris de „logofătul rumânesc", iar în dreapta textul tradus în turcă de către „azagiul turcesc" [24]. În acest caz este vorba însă numai de un fragment, întrucît anonimul specifică: „Și altele ca acestea au scris" (II/278).

Este interesant, în același timp, de remarcat că, în scena alegerii lui Brîncoveanu ca domn, anonimul recurge la dialog, redînd cuvintele rostite de proaspătul domn boierilor (II/276—277). S-ar putea aprecia că ele sînt o ficțiune sau, în orice caz, redate din memorie. Însă cuvintele atribuite lui Brîncoveanu ne trimit la o scrisoare a acestuia către egumenul mînăstirii Brîncoveni (13 noiembrie 1688) „[...] *ne-am rădicat domn iar domnia mea aceasta nu aș fi pohtit*, că știe sfinția ta că *de nici unele lipsă n-am fost ci ca un domn eram la casa mea* [...] și pentru ca să nu vină niscari străini domni asupra țării și a săracilor să-i necăjească fără milă și să pustiască țara, pentru aceia *am luat domnia mea jugul acesta* asupra domniei mele"[25]. Iată, acum, pentru comparație, și ceea ce aflăm în cronica anonimă: „Dar ce aș vrea eu cu domniia, de vreme ce *ca un domn sînt la casa mea*; nu-mi trebuiește să fiu" (II/276); „Boieri dumneavoastră, *bine știți toți că eu am fost la casa mea ca un domn, trăit-am cum am vrut, nimic lipsindu-mi și domniia aceasta eu nu o pohtesc ca să-mi înmulțesc grijile și nevoile*, ci dumneavoastră m-ați pohtit și fără voia mea m-ați pus domn în vremi ca aceste turburate, încungiurați de oști de vrăjmași [...]" (II/277).

Confruntarea celor două texte ne pune în fața unor evidente similitudini de conținut și chiar de formă. Toate acestea, ca și cele relevate mai înainte, dovedesc că autorul anonim a utilizat pentru redactarea cronicii sale acele surse care-i erau la îndemînă, scrisori și documente, el fiind, probabil, așa cum am mai arătat, unul dintre cei care lucrau la cancelaria domnească [26].

1.9. În concluzie, în privința izvoarelor interne considerăm că, dacă anonimul a apelat cumva la niște surse de informații, acestea ar putea fi *Letopisețul cantacuzinesc*, partea finală, și lucrările citate ale lui Miron Costin sau opera stolnicului Constantin Cantacuzino. Afirmația de mai sus nu trebuie luată *ad litteram*, întrucît anonimul a fost contemporan și martor la mai toate evenimentele interne prezentate, ci ea trebuie înțeleasă în sensul consultării acelor cronici în mod firesc, așa cum ar face-o orice om de cultură. În privința lui Radu Popescu, credem că a c e s t a a apelat pentru unele informații la *Anonimul brîncovenesc*.

De asemenea, nu trebuie ignorat faptul că anonimul a putut utiliza, așa cum am arătat mai sus, scrisori și documente oficiale și particulare.

1.10. În ceea ce privește informațiile externe pe care cronica anonimă le inserează, majoritatea lor nu apar nici în cronica lui Radu Greceanu, nici în cea a lui Radu Popescu. Ele i-au parvenit autorului fie de la cei care au călătorit prin diferite țări, fie de la solii domnului, fie, așa cum

[24] N. Iorga, I. *Scrisori de familie ale vechilor Brîncoveni*. II. *Două arzuri ale țării către sultan în sec. XVIII*, în *AAR. MSI*, s. III, tom. XVI, 1935.

[25] Idem, *Documente privitoare la Constantin-vodă Brîncoveanu*, București, MCMI [1901], p. 173.

[26] Coclu, *art. cit.*, p. 81.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

presupunem, din documentele cancelariei domneşti şi din ziarele străine [27] care circulau şi în ţările române.

2. Unul dintre argumentele invocate de C. Grecescu în favoarea concluziei cu privire la izvoarele cronicii anonime şi la datarea acesteia îl constituie aşa-numitul „hiatus" [28] existent în *Anonimul brîncovenesc* între anii 1700—1703 (II/335). Este vorba, desigur, de o lacună de informaţii. Acest „hiatus" ar fi identic cu cel aflat în amintita compilaţie de cronici a lui Radu logofeţelul [29]. În manuscrisele compilaţiei [30] „hiatusul" se află între cronica lui Radu Greceanu în redacţia de 48 de capitole (1688—1699; desinit: „... pentru care multă mîhnire au dat domnului său şi prietenilor lui") şi partea din cronica lui Radu Popescu (1703—1728; incipit: „De aicea sînt cele ce au scris chir Rafail monahul, carele pre nume mirenesc l-au chemat Radu Popescu biv vel dvornic. Trecînd şi aceste întristări..."). Constatînd „similitudinea" celor două „hiatusuri", C. Grecescu conchide că autorul anonim a utilizat compilaţia lui Radu logofeţelul. Rezultă de aici consecinţele fireşti legate de izvoarele şi de datarea cronicii.

2.0. Problema „hiatusului" depistat de C. Grecescu merită o analiză mai atentă.

2.0.1. Părţile din cronica lui Radu Greceanu cuprinzînd relatarea evenimentelor anilor 1700—1707 (în ambele redacţii) şi ale anilor 1708—1714 au fost suprimate din compilaţia oficială a cronicilor domneşti. Se pare că aceasta nu se datoreşte lui Nicolae Mavrocordat (1715—1716 şi 1719—1730), ci Cantacuzinilor [31]. Textul consacrat primilor zece ani de domnie brîncovenească apucase să fie răspîndit prin copii manuscrise, aşa încît compilaţia comandată de Ştefan Cantacuzino, noul domn, cuprinde, pe lîngă letopiseţul cantacuzinesc, numai primele 48 de capitole ale cronicii lui Radu Greceanu, fără predoslovie. Partea suprimată (cap. 49—110) nu a circulat, fiind ascunsă de membrii familiei fostului domnitor. Ea a fost scoasă la iveală abia după moartea lui Nicolae Mavrocordat [32]. Deci acesta a cunoscut cronica numai prin cele 48 de capitole. Compilaţia poruncită de el foloseşte a c e a s t ă parte a scrierii, avînd în încheiere cronica lui Radu Popescu, partea de la 1703 la 1728.

C. Giurescu a descoperit şi a publicat textul care face legătura între *Letopiseţul Bălenilor* (atribuit tot lui Radu Popescu) şi cronica sigură a acestuia, *Istoriile domnilor Ţării Rumâneşti*, adică istoria anilor 1688—1699, dovedind totodată că acest fragment a fost scris de Radu Popescu [33].

---

[27] *Ibidem*, p. 75.

[28] Cf. Grecescu, *op. cit.*, p. XXXIV.

[29] Compilaţia cuprinde următoarele cronici: *Istoria Ţării Româneşti de cînd au descălecat provoslavnicii creştini* (Letopiseţul cantacuzinesc), *Viaţa lui Constantin Brîncoveanu* de Radu Greceanu şi *Istoriile domnilor Ţării Rumâneşti* de Radu Popescu. Titlul compilaţiei este „Letopiseţul Ţării Româneşti între care coprinde toate istoriile a tuturor domnilor de'nceputul ţării, de la întâiul domn Radu Negru voevod, pînă acuma la domnia de a doo a mării sale Nicolae Alexandru voevod, acum de iznoavă scrisă din porunca mării sale, de Radu logofeţelul de divan, sin Mihai ieromonahul Lupescul, la anii de la zidirea lumii 7238, iar de la Naşterea Domnului nostru Isus Hristos 1729, luna Octomvrie 31".

[30] Mss. rom. nr. 100, 121, 327 de la Biblioteca Academiei R.S.R. şi 59 de la Biblioteca filialei din Cluj-Napoca a Academiei R.S.R., *Manuscrise din fondul de la Blaj*.

[31] Ilieş, *op. cit.*, p. 19.

[32] *Ibidem*.

[33] Giurescu, *op. cit.*, p. 80—82.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Probabil că Nicolae Mavrocordat a dispus scoaterea din compilaţia de cronici, alcătuită la iniţiativa sa, a începutului cronicii lui Radu Popescu (anii 1688—1699), care nu-i plăcuse din motive de politică externă (atitudinea antiturcească) şi personale (pasajul omis se termină cu otrăvirea, de către Brîncoveanu, a lui Scarlat, fratele lui Nicolae Mavrocordat — I/478). Există însă manuscrise în care s-a copiat întreaga cronică a lui Radu Popescu, în continuarea celei a Bălenilor[34].

2.0.2. Verificarea extensiunii părţilor din cronicile lui Radu Greceanu şi Radu Popescu legate în compilaţia lui Radu logofeţelul, cît şi a manuscriselor cronicilor integrale relevă următoarele[35]:

a) Compilaţia în cauză, cunoscută şi sub numele de *compilaţia mavrocordăteasc㠹*, se păstrează în patru copii, făcute, probabil, după manuscrisul din 1729 (sau manuscrise intermediare, avînd la bază acest ms.): ms. 100, ms. 121, ms. 327 şi ms. 59 (vezi nota 30).

În ms. 100, cronica lui Radu Greceanu (redacţie cu 48 de capitole) ţine de la f. 80—130 v, anii 1688—1699, iar a lui Radu Popescu de la f. 130 v—188 v, anii 1703—1728. Este o copie de pe la începutul secolului XIX.

Ms. 121 cuprinde primele 48 de capitole din cronica lui Radu Greceanu de la f. 84—138 v, anii 1688—1699, şi partea a doua a cronicii lui Radu Popescu, f. 139—198 v, anii 1703—1728. Copie de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea.

Ms. 327 include cronica lui Radu Greceanu, anii 1688—1699, de la f. 49—80 şi partea din cronica lui Radu Popescu, anii 1703—1728, de la f. 80—113. Copie după anul 1832.

Ms. 59 conţine cronica lui Radu Greceanu, anii 1688—1699, de la f. 123 v—176, şi cea a lui Radu Popescu, anii 1703—1728, f. 176—242 v. Copie din prima jumătate a secolului al XIX-lea (înainte de 1840).

b) Redacţia completă a cronicii lui Radu Greceanu nu conţine „hiatusul" între anii 1699—1703[36]. „Hiatusul" între anii 1699—1703 apare însă în redacţia completă a scrierii lui Radu Popescu (I/478).

Radu Popescu scrie a doua parte a cronicii sale în cea de-a doua domnie a lui Nicolae Mavrocordat (1719—1730)[37]. În 1723 Radu Popescu se călugăreşte sub numele de Rafail[38], după cum şi semnează această parte a cronicii (I/478). Diferitele funcţii şi obligaţii oficiale, urzelile împotriva domnilor, prizonieratul la austrieci şi altele nu-i dăduseră, probabil, răgazul să-şi continue opera. Cronica începută spre sfîrşitul domniei lui Şerban Cantacuzino continuă s-o redacteze după moartea lui Brîncoveanu,

---

[34] Mss. rom. nr. 436, 537 de la B.A.R.S.R., nr. 84, 91, 127, 241 de la filiala B.A.R.S.R. Cluj-Napoca şi nr. 646 de la Biblioteca Centrală Universitară din Cluj-Napoca.

[35] Vezi *Catalogul manuscriselor româneşti*, vol. I—III, Bucureşti-Craiova, 1907—1931 (I. Bianu, R. Caracaş, G. Nicolaiasa) şi vol. IV, Bucureşti, 1967 (G. Ştrempel, Fl. Moisil, L. Stolanovici); G. Ştrempel, *Copişti de manuscrise româneşti pînă la 1800*, vol. I, [Bucureşti], 1959; *Repertoriul manuscriselor de cronici interne (sec. XV—XVIII) privind istoria României*.

[36] În studiul introductiv la ediţia cronicii lui Radu Greceanu din 1970 se afirmă că există „lipsuri" pentru anii 1700—1703 (p. 14). În textul cronicii, dar şi marginal, unde este indicată cronologia, nu se constată însă acest lucru.

[37] C. Grecescu, *Introducere* la *Istoriile domnilor Ţării Rumâneşti* de Radu Popescu vornicul, Bucureşti, 1963, p. LIX—LXI.

[38] *Ibidem*, p. LXXV.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai exact la începutul celei de-a doua domnii a lui Nicolae Mavrocordat, pentru că acum, mai ales după 1723, avea timpul necesar scrisului. De-altfel, Mavrocordat, în timpul domniei sale în Moldova (a doua, 1711—1715), ceruse lui Nicolae Costin şi Axinte Uricariul scrierea unei istorii a Moldovei în care familia sa să-şi afle locul şi să fie elogiată. La fel a procedat acum şi cu Radu Popescu.

Însă anii trecuseră şi memoria trebuia ajutată. Credem că Radu Popescu a folosit ca izvor cronica anonimă şi, poate, şi pe cea a lui Radu Greceanu (primele 48 de capitole), şi nu invers, aşa cum pretind C. Grecescu şi alţii. Este mai firesc ca *Anonimul brîncovenesc*, ce se termină cu relatarea evenimentelor anului 1717 (martie), iar de redactat în acel an sau puţin după, să fi fost utilizată de Radu Popescu, a cărui cronică se sfîrşeşte în anul 1728.

Dar în perioada cînd Radu Popescu îşi redacta ultima parte a cronicii sale şi cînd, după moartea acestuia, logofeţelul Radu Lupescu realiza compilaţia sa, cronica lui Radu Greceanu circula, după cum am mai arătat, numai sub forma redacţiei cu 48 de capitole care se termină cu anul 1699. Deci „hiatusul" din compilaţia mavrocordătească poate apărea fie de la *Anonimul brîncovenesc*, fiind preluat prin Radu Popescu, fie din conectarea de către compilator a redacţiei cu 48 de capitole a cronicii oficiale brîncoveneşti la partea de la 1703 înainte care este semnată de Radu Popescu. Aceasta murise în 1729 şi deci Radu logofeţelul putea să execute porunca lui Nicolae Mavrocordat de a realiza compilaţia.

2.1. În concluzie, anonimul nu a folosit compilaţia mavrocordătească şi deci aceasta nu poate fi invocată în sprijinul afirmaţiei că *Anonimul brîncovenesc* ar avea la bază cronica lui Radu Greceanu şi cea a lui Radu Popescu.

3. În nici una dintre copiile manuscrise ale *Anonimului brîncovenesc* nu găsim data redactării operei. Aşa stînd lucrările, cercetătorii, care au pornit pe căi diferite, dar întotdeauna de la text, au încercat să stabilească data alcătuirii cronicii. Rezultatele au fost însă deosebite.

3.1. Primul care s-a ocupat oarecum de data redactării *Anonimului brîncovenesc* a fost I. G. Sbiera. Acesta, plecînd de la faptul că scrierea relevă un mod de înregistrare a întîmplărilor proaspăt, arată că autorul a fost contemporan cu ceea ce a scris [39]. Cronica nu ar fi fost însă redactată în paralel cu evenimentele prezentate. În sprijinul acestei afirmaţii Sbiera invocă modul de prezentare a unor evenimente externe, ca, de pildă, răscoala din 1703—1711 condusă de Francisc Rákóczi al II-lea (1704—1711) sau succesiunea la tronul Spaniei (1701—1714).

3.2. N. Iorga nu a fost preocupat de stabilirea unei date precise de redactare a cronicii anonime. Considerînd-o însă un fel de „memorii" ale lui Radu Popescu, pe baza cărora acesta şi-a întocmit cronica închinată lui N. Mavrocordat, rezultă că scrierea lor nu putea fi făcută decît pînă în 1719, cînd începea cea de-a doua domnie a primului fanariot în Ţara Românească [40].

---

[39] I. G. Sbiera, *Mişcări culturale şi literare la Românii din stînga Dunării în răstimpul de la 1504—1714*, Cernăuţi, 1897, p. 206.

[40] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti*, vol. I, Bucureşti, 1925, p. 201—215.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

3.3. Ocupîndu-se de data redactării *Anonimului brîncovenesc*, după concordanţa cronologică ce se poate face între anumite evenimente amintite în cronică, C. Giurescu stabileşte că o primă parte, pînă la 1699, a fost scrisă în 1709 (sau între 1709—1711), iar partea următoare a fost redactată începînd din 1716 (lunile iunie-august) [41].

În datarea sa C. Giurescu se întemeiază pe mai multe indicii rezultate din critica internă a cronicii. Pentru partea întîi : „Multe şi vrednice de auzit istorii sînt de faptele ce s-au întîmplat în zilele domniei lui Constantin-vodă Brîncoveanu, care mă voi nevoi a le scrie cît voi putea" (II/276) — redactare tîrzie, în timpul domniei lui Brîncoveanu ; cucerirea cetăţii Azov (II/323) de către ruşi în 1696 (în 1711 o pierd în favoarea turcilor) — — deci 1696 — 1711 ; „l-au trimis în Ţara Nemţească la cetatea Carloviţa (1699—*n.n.*), dîndu-i şi un agă turc, pă Rami reiz-efendi, care pă urmă au ajuns şi viziriu" (II/335) — Rami devine vizir în 1703, deci redactare după acest an ; cronologia nunţilor unora dintre copiii lui Brîncoveanu (Safta —1700, Ancuţa —1703, Constantin —1705, Bălaşa —1708, Ştefan, —1709) — deci 1709 ; apologia domniei cu prezentarea fericirii domnitorului (II/336 — 337) putea fi făcută în 1709 şi nu în 1711 cînd Brîncoveanu avea grijile războiului — deci 1709. Pentru partea a II-a : începerea cu evenimentele externe, de pildă moartea lui Ludovic al XIV-lea — deci în 1715 ; despre Ştefan Cantacuzino spune „fiind domnia lui scurtă şi fără temei de la Poartă" (II/334) — redactare deci după domnia lui Ştefan Cantacuzino (ianuarie 1716).

Cu această datare este de acord şi N. Cartojan [42], care reia în lucrarea sa argumentaţia lui C. Giurescu.

3.4. C. Grecescu, în studiul introductiv amintit, propune ca dată sigură a redactării cronicii anul 1739. În esenţă, argumentele sale se rezumă la două elemente : prezenţa în cronică a lacunei de informaţii între anii 1699—1703 şi a sintagmei „şi o ţin" privitoare la cetatea Azov intrată în posesia ruşilor. Ce reprezintă pentru Grecescu primul element am văzut mai înainte. Utilizarea de către anonim a compilaţiei mavrocordăteşti, ce rezulta din prezenţa „hiatusului" între anii 1699—1703, furniza lui Grecescu o primă dată de referinţă — 1729. Deci cronica anonimă numai după această dată putea fi redactată. Am arătat însă că aşa-zisa identitate a „hiatusurilor" nu poate fi luată în consideraţie.

Dar Grecescu merge mai departe şi analizează sintagma „şi o ţin" referitoare la cucerirea cetăţii Azov de către ruşi de la turci (II/323), fapt definitiv abia în anul 1739, considerînd că cronica anonimă a putut fi redactată în acest an, sau în orice caz nu mult după aceea [43]. În alt loc afirmă că anonimul „scrie într-un moment cînd domnul nu mai exista de mult" [44].

---

[41] Cf. Giurescu, *op. cit.* p. 136. Giurescu consideră însă că după 15 august 1714 textul nu mai are acelaşi autor (p. 135).

[42] Cf. N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, vol. III, Bucureşti, 1945, p. 257.

[43] Cf. Grecescu, *Introducere* la *Istoria Ţării Româneşti de la octombrie 1688 pînă la martie 1717*, Bucureşti, 1959, p. XXXIV—XXXVI. Reia de fapt argumentarea din *Cîteva observaţiuni asupra Cronicei Anonime a Ţării Româneşti de la 1688 înainte*, în „*Hrisovul*", V (1945), p. 62—74.

[44] *Ibidem*, p. XXXVII.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

3.5. Asupra ultimei date, 1739, s-au pronunţat negativ P. P. Panaitescu, Eugen Stănescu, Elvira Sorohan etc.

3.5.0. Panaitescu[45] arată că episodul luării în stăpînire a cetăţii Azov şi afirmaţia „şi o ţin" ar putea să trimită şi la anul 1739, dar mai verosimil este că referirea priveşte anul 1696, cînd este atestată prima cucerire de către ruşi a cetăţii în cauză[46]. Apoi, ce rost ar mai fi avut o cronică privitoare la epoca lui Brîncoveanu, şi încă favorabilă, la 25 de ani de la moartea domnitorului, în plină epocă fanariotă? Tonul cronicii nu este numai favorabil lui Constantin Brîncoveanu, dar peste tot ne dovedeşte că autorul ei a fost contemporan lui. Factura generală a cronicii este de strictă contemporaneitate.

Aprofundînd analiza, P. P. Panaitescu aduce în discuţie argumente care dărîmă construcţia imaginată de C. Grecescu. El porneşte de la numele unor personalităţi din epocă pe care cronica le consemnează. În primul rînd este vorba de însuşi Brîncoveanu. Domnitorul era în viaţă cînd autorul anonim alcătuieşte partea întîi a cronicii (cea mai întinsă). Acest lucru îl dovedeşte, printre altele, descrierea ceremoniei de înscăunare a lui Brîncoveanu, la care trebuia să tragă trei tunuri „însă 2 tunuri s-au slobozit, iar unul nu s-au putut slobozi ; de care zicea mulţi că va fi acesta un semn rău, *însă pă urmă s-au văzut că sînt băbeşti cuvinte*" (s. n. ; II/227—278). Este clar că dacă autorul ar fi scris cronica după moartea lui Brîncoveanu, pasajul subliniat de mai sus nu şi-ar fi avut rostul. Dimpotrivă, după cum obişnuiau cronicarii, şi cum procedează şi anonimul, în cursul scrierii se fac observaţii şi precizări asupra unor întîmplări care, cronologic, abia urmau să se petreacă (vezi, de ex., răscoala lui Francisc Rákóczi, II/337, sau descrierea domniei lui Ştefan Cantacuzino, începutul, II/344).

Prevestirile unora erau „băbeşti cuvinte" întrucît prima parte era redactată înainte de 1714. La Radu Greceanu şi Radu Popescu întîmplarea respectivă nu apare şi nici nu se află sub altă formă într-un alt izvor, deci autorul este un martor ocular.

Discuţia lui Radu Popescu cu generalul austriac Heissler (II/286—287), a lui Heissler cu Brîncoveanu (II/291—292) sau scena judecării boierului Staico Bucşeanu (II/298—299) constituie iarăşi elemente care înlătură ideea redactării tîrzii a cronicii.

În cronică sînt prezentate fapte referitoare la ţarul Petru I al Rusiei (1696—1725), la regele August al II-lea al Poloniei (1697—1706), morţi cu mult înainte de 1739, cînd se afirmă că ar fi fost scrisă cronica. Or, scrierea ni-i prezintă în lumina contemporaneităţii imediate a autorului.

Un alt mijloc de datare îl constituie felul de a se exprima al autorului. Cantacuzinii „stăpînesc ţara" (II/276), spune cronicarul, deci atunci cînd îşi redactează opera, nu în 1739, cînd „stăpînea" un fanariot.

În aceeaşi idee, Panaitescu relevă modul de adresare al cronicarului, reverenţios, faţă de diferite personaje. Acest mod de adresare nu s-ar mai fi justificat dacă cronica ar fi fost scrisă mai tîrziu, cînd aceste personaje ar fi

[45] Vezi Panaitescu, *loc. cit.*, p. 328.

[46] Nu este exclus însă ca afirmaţia respectivă să aparţină copistului care a realizat una dintre primele copii, în orice caz copia care a stat la baza acelora păstrate. Două dintre copii, ultimele în ordinea cronologică, nu conţin afirmaţia în cauză (mss. rom. 441 şi 136).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„trecut" de mult din viaţă. Astfel, de exemplu: „au trimis domnul pă *vărul mării-sale*, pă Preda-spătarul" (II/280); „măria-sa au făcut, însă nu din socoteala *mării-sale*, că *măriia-sa* era cocon tînăr" (Constantin Duca; domn al Moldovei între anii 1693—1695 şi 1700—1703; II/305); „*dumnealui* banul Cornea" (II/312).

P. P. Panaitescu sublinia că toate aceste elemente indică faptul că nu avem de-a face cu o „scriere de erudiţie proiectată asupra trecutului, ci cu nişte memorii care răsar din contemporaneitate" [47]. Am adăuga: din stricta contemporaneitate.

Neadmiţînd nici datarea stabilită de C. Giurescu, Panaitescu împinge puţin înapoi data redactării primei părţi a cronicii (1709). El propune anul 1707, şi anume pentru faptul că numai acum Brîncoveanu ar fi avut motive să dispună realizarea unei noi cronici a domniei sale (dacă admitem că aceasta a fost inspirată de el). Numai în 1707, pentru că în acest an are loc marea ciocnire de interese dintre Brîncoveanu şi Cantacuzini, care va duce la ruptura dintre ei. Numai în acest an, pentru că tot acum Radu Greceanu, la dispoziţia lui Brîncoveanu, îşi reface partea a doua a cronicii sale, în sensul demascării uneltirilor Cantacuzinilor [48]. Panaitescu leagă deci începerea redactării primei părţi a *Anonimului brîncovenesc* de criza dintre Brîncoveanu şi Cantacuzini [49], afirmaţie la care subscriem şi noi.

În legătură cu datarea, nu trebuie ignorată însă ipoteza, mai plauzibilă, ţinînd cont de caracterul general al expunerii, ca această cronică să fi fost scrisă şi independent de voinţa domnului, chiar dacă într-un moment cînd acesta dispusese refacerea cronicii oficiale [50].

3.5.1. Eugen Stănescu nu este nici el, parţial, de acord cu data stabilită de C. Grecescu, deoarece „modul de înregistrare a evenimentelor istorice este proaspăt, presupune o trăire recentă, autorul în orice caz cînd a scris cronica nu trăia în plină epocă fanariotă" [51]. E. Stănescu acceptă însă faptul că anonimul a folosit ca izvoare cronica lui Radu Greceanu şi cea a lui Radu Popescu, aşa cum apar ele în compilaţia lui Radu logofeţelul. Dar compilaţia fiind datată 1729, cronica anonimă trebuie să fi fost scrisă în anul 1729 sau după. Astfel, E. Stănescu admite, implicit, anul 1729 ca dată pentru redactarea cronicii, contrazicînd deci cele afirmate mai înainte.

3.5.2. Elvira Sorohan [52], plecînd probabil de la compoziţia cronicii, a cărei primă parte se termină cu anul 1699, stabileşte scrierea acestei părţi „în jurul anului 1699". Cît priveşte partea a doua, scrierea ei o fixează după anul 1717. Autoarea intră însă în contradicţie cu propria-i afirmaţie, precum că anonimul ar fi folosit drept izvor cronica lui Radu Popescu

---

[47] Panaitescu, *loc. cit.*, p. 327.

[48] Ilieş, *op. cit.*, p. 12—14.

[49] Panaitescu, *loc. cit.*, p. 329.

[50] Vezi şi G. Ivaşcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, 1970, p. 261, care aduce în acest sens o serie de fapte, relevante pentru poziţia autorului faţă de domnitor, de care trebuie să ţinem seama: modul de adresare al lui Heissler faţă de Brîncoveanu (II/292); atitudinea acestuia din urmă în faţa sultanului (II/315); epitetul „ticălos" — *nenorocit-nefericit* — pe care îl acordă anonimul domnului (II/342). G. Ivaşcu crede că nu aveam de-a face cu o cronică oficioasă scrisă la inspiraţia şi cu aprobarea lui Brîncoveanu.

[51] Cf. Stănescu, *stud. cit.*, p. XXII.

[52] Cf. Sorohan, *art. cit.*, p. 84.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(pentru anii 1699—1717), despre care ştim că a fost începută după 1723. Anonimul nu putea folosi o scriere care... încă nu fusese redactată.

3.6. Deci părerile cercetătorilor cu privire la datarea cronicii sînt axate pe două coordonate: prima, aceea a unei scrieri contemporane (sau aproape contemporane) cu desfăşurarea evenimentelor prezentate (Sbiera, Iorga, Giurescu, Panaitescu etc.), şi a doua, aceea a redactării mult după producerea evenimentelor descrise (Grecescu şi, în parte, Stănescu).

Din analiza internă a cronicii, evident scrisă în două etape, după cum am văzut, cît şi din corelarea cu principalele aspecte ale domniei lui Constantin Brîncoveanu (şi nu numai a acestuia), părerea noastră este în sensul celor stabilite şi de P. P. Panaitescu. Şi anume: cronica anonimă, spre deosebire de cea a lui Greceanu, nu reprezintă consemnarea an de an a celor întîmplate în timpul domniei lui Brîncoveanu. Însuşi cronicarul mărturiseşte acest lucru încă de la început: „Multe şi vrednice de auzit istorii sînt faptele ce s-au întîmplat [...]". La fel ca în cazul celei de-a doua părţi, începută în orice caz după 1711: „[...] au ridicat pe Racoţi Ferenţi (este vorba de răscoala curuţilor de la 1703 din Transilvania — *n.n.*). [...]. Şi aşa în 8 ani au ţinut stăpînirea cu sabia [...]" (II/337).

Cîteva fapte în plus, relevate de cronică, merită a fi luate în consideraţie în încercarea de elucidare a problemei datării *Anonimului brîncovenesc*.

Moartea lui Brîncoveanu a fost groaznică, lucru care, dacă s-ar fi petrecut înaintea redactării cronicii, ar fi putut trezi autorului reflecţii pesimiste asupra soartei omului (de ex., de tipul versului din *Ecleziast* folosit ca motto de Miron Costin la *Viaţa lumii*, „deşertarea deşărtăciunilor şi toate sînt deşarte", şi altele asemenea legate de tema soartei alunecoase, *fortuna labilis*), atît de obişnuite la cronicarii timpului. Autorul însă ne prezintă pe Brîncoveanu domnind netulburat foarte mulţi ani.

Ni se pare semnificativ să subliniem aici faptul că anonimul, descriind domnia lui Brîncoveanu, nu face nicăieri vreo aluzie la tratatele pe care acesta le încheiase cu duşmanii turcilor şi nici la diplomele prin care austriecii şi ruşii îi asigurau lui Brîncoveanu şi familiei sale situaţia socială şi materială pe teritoriul lor în caz că turcii l-ar fi mazilit. Aceasta pentru că anonimul îşi scrie partea de cronică privitoare la Brîncoveanu în timpul vieţii acestuia, iar referirile la actele încheiate de domn cu austriecii şi ruşii ar fi fost riscante (Greceanu procedează la fel). S-ar putea invoca faptul că tăcerea anonimului se datorează necunoaşterii acestor acte. Credem însă că le cunoştea, întrucît, probabil, lucra la cancelaria domnească [53]. Avea cunoştinţă şi de actele pe care le încheiase Ştefan Cantacuzino cu austriecii şi ruşii: acesta „luase cărţi de conţii, grofii, de la amîndoi monarhii creştini" (II/344). Despre aceste acte anonimul vorbeşte pentru că nu-l agrea pe succesorul lui Brîncoveanu.

---

[53] Înainte de a înşira „ponturile" din tratatul negociat cu austriecii de către trimişii lui Şerban Cantacuzino la Viena, şi care primiseră şi plenipotenţa lui Brîncoveanu, anonimul arată (II/282) că noul domn era de acord cu ele (în principiu). Cronicarul prezintă îndoiala domnului faţă de aceste tratative, care pînă la urmă se vor încheia (în 1689), fiind redactată doar o diplomă, despre care însă nu se aminteşte nimic (Ştefan Ionescu, Panait I. Panait, *Constantin Vodă Brîncoveanu*, Bucureşti, 1969, p. 148).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Radu Popescu, scriind tîrziu după moartea lui Brîncoveanu, duşmănos faţă de acesta, nu mai are ce să ascundă : „Costandin stolnicul, ştiind toate tainile nepotu-său Costandin-vodă, pentru că le ştia toate [...] au ştiut şi cărţile de la nemţi, şi de la moscali, carii făcusă acei împăraţi şi hrisoave să fie el şi feciorii lui prinţipi, cnezi" (I/486). Mai înainte arătase că Brîncoveanu ceruse de la ruşi „hrisoave, făcîndu-se pă dînsu şi pe feciorii lui cnezi de Moscoviia" (I/479).

Citind cronica, sîntem izbiţi peste tot de aerul de contemporaneitate. Latura pasională a acestei scrieri nu se poate explica decît prin trăirea multora dintre evenimente de către autor şi consemnarea lor, de cele mai multe ori, imediat după desfăşurarea acestora. În 1739 trecuseră 25 de ani de la moartea lui Brîncoveanu. Cantacuzinii contemporani acestuia muriseră şi ei demult. Ce rost ar mai fi avut, în plină epocă fanariotă, o apologie a lui Brîncoveanu, o scriere plină de atacuri la adresa adversarilor acestuia, Cantacuzinii?

Amintind de cetatea Azov, cucerită de ruşi în 1696, anonimul îşi redactează deci partea întîi a cronicii sigur după acest an. Dar raportîndu-ne la conflictul dintre Brîncoveanu şi Cantacuzini, cînd domnul dispune refacerea cronicii oficiale, putem considera, în consens cu Panaitescu, ca dată a începerii redactării acesteia anul 1707 sau în orice caz după acest an (nu mult însă). Redactarea cronicii ia sfîrşit în anul 1717 sau după acest an. Ea era, desigur, terminată la data cînd Radu Popescu îşi începea partea a doua a cronicii sale şi putea astfel s-o utilizeze, aşa după cum am arătat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BAZA PSIHOLOGICĂ A TEORIEI MAIORESCIENE DESPRE CULTURĂ

GEORGE MUNTEANU

De o „filosofie a culturii", în sensul ambiţios al termenilor, nu s-a putut vorbi la noi înainte de Blaga. Dealtfel, orientarea filosofică relativ autonomă pe care o desemnează aceşti termeni, presupunînd suficiente distingeri în legătură cu obiectul, problemele, instrumentele specifice de lucru, nu e de identificat mai devreme de începutul secolului nostru — nici în ţările cu veche tradiţie filosofică, necum la noi. Existau *teorii* relativ coerente, distinctive, asupra obîrşiei, devenirii, formelor culturii, ca — să zicem — acelea ale lui Rousseau, Vico, Im. Kant ori postkantienii în linie directă, Nietzeche ş. a. Însă ele erau îndeobşte subordonate (uneori pînă la sincretism) unui sistem de vederi filosofice mai largi, unei „metafizici", fiind nu o dată dizolvate pînă la pierderea profilului specific în secţiunea aşa-zicînd *estetică* a unor asemenea sisteme. Încît, de e să admitem caracterul lor mai degrabă „implicit" decît „explicit", asemenea *teorii* sînt de urmărit pînă în mai toate monumentele de gîndire elino-latine şi pînă în străvechile filosofii ale orientului antic.

Astfel de teorii ale culturii cu funcţie subordonată *(de ancilla)* în raport cu un cuprins filosofic mai larg, ori avînd un caracter *implicit* în cadrul acestuia, descoperim şi la noi, pe distanţa de la Dimitrie Cantemir ori Heliade Rădulescu şi Hasdeu — să spunem — pînă la Nicolae Iorga, P. P. Negulescu ori C. Rădulescu-Motru. Iar între ele, cea mai proeminentă şi cu urmări practice tot atît de vizibile pe cît au fost de eficiente e, fără îndoială, teoria maioresciană a culturii. Surprinzător, pe cît ştim, rămîne faptul că — în afara nefinisatelor note de curs ale semnatarului celor de faţă (cu începere de prin 1960 înainte), iar acum în urmă a cercetării sistematice pe care Simion Chiţă o consacră problemei în „partea a II-a" a cărţii sale despre Titu Maiorescu, teoria maioresciană a culturii n-a fost luată în considerare cu stăruinţa şi rigoarea ce se impuneau nici măcar de către Tudor Vianu, cercetătorul cel mai autorizat, mai pertinent, al personalităţii şi operei marelui critic. Împrejurarea se explică şi prin foarte mari dificultăţi obiective, dar şi prin conştiinţa filosofică a cercetătorilor mai vechi, pentru care — aminteam mai înainte — „filosofia culturii" avea un statut cam incert. Iar avînd aceasta un asemenea statut, se înţelege că predecesoarele ei, diferitele „teorii" mai mult sau mai puţin curente şi explicite ale culturii, n-au putut să beneficieze de atenţia ce li se cuvenea, deşi foarte adeseori nu erau ignorate. În genere, au fost asimilate multă vreme esteticii (aşa cum , la un Herbart, spre exemplu, chiar *etica* n-avea decît rostul de ipostază particulară a esteticii). În cazul anume al lui Maiorescu, e de relevat şi ponderea apreciabilă a dificultăţilor obiective ce au stat în calea exegeţilor. Există la marele critic un stil de lucru, o manieră

Rev. ist. teorie lit., tom. 26, nr. 4, p. 535—546, Bucureşti, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de a-şi compune scrierile, în genere — de a-şi concepe şi desfăşura toate activităţile, care pot deruta şi au derutat pe destui dintre comentatorii săi, pînă astăzi. În cauză e şi puternica sa natură de *sintetizator*, înclinată să strîngă într-o unitate de nedesfăcut elemente atît de îndepărtate, de felurite, prin natura lor originară, încît ele însele, dar mai cu seamă obîrşiile şi funcţiile lor, devin aproape de nerecunoscut în sinteza ale cărei părţi constitutive au devenit prin intermediul operei maioresciene. La mijloc e şi conştiinţa teoretico-profesională a lui Maiorescu, ajunsă la deplina ei cristalizare în anii studiului universitar şi chiar mai înainte, care i-a ridicat însuşirile de „sintetizator" de la starea brută, *de natură*, la starea instrumentelor precise, funcţionale, rafinate de lucru, necesare *elaboratorului cultural* (şi nu numai) de mare eficienţă şi fineţe. Nu zicea elevul de la „Theresianum" încă la 31 decembrie 1857 (în jurnal) că „logica, această ştiinţă aşa de extrem de interesantă", l-a determinat să năzuiască „spre cea mai bună formulare a cugetării, spre o exprimare fără greşeli, scurtă, *adevărată*, spre o ferire de acele cuvinte umflate şi goale, pe care tinerii sînt aşa de aplecaţi să le întrebuinţeze..."? Iar într-una din „scrisorile filosofice" către Olga Coronini, în mai 1858, nu semnala Maiorescu fastidiozităţile de care trebuie să te fereşti — pentru a nu deveni un „pedant"? A nu fi *pedant* vrea să însemneze, pentru *sintetizatorul* Maiorescu, aşa cum îi scria Emiliei Humpel la 19/31 octombrie 1883, că — între altele — „eu nu mă laud cu ştiinţa mea şi nu-mi dau « des airs d'érudition »" (Cf. *Buletinul Mihai Eminescu*, an. XII, 1941, fasc. 19). Altfel zicînd, el nu face niciodată abuz de „citate" şi „trimiteri" — lucru ce reproşa multora şi, cu apăsată ironie, politicianului N. Blarenberg, în celebrul studiu *Oratori, retori şi limbuţi*. Şi de ce ar fi făcut-o, cînd pentru un veritabil „sintetizator" aşa-numitele *izvoare* suferă cu necesitate prefaceri radicale pînă să fie utilizate în propria-i operă? Eminescu a „citat" şi el extrem de puţin, din aceleaşi motive, — în raport cu ceea ce cunoştea de la alţii.

Însă, în amintita scrisoare către Olga Coronini, mai există o deslușire, probabil cea mai importantă, în legătură cu felul cum trebuie să procedeze cineva pentru a se feri de pedantism : a nu confunda „scopul" cu „mijloacele" ce tind să ducă spre el, a nu substitui „mijloacele" — în nici un caz — „scopului". Dar cum e posibil acest lucru? A avea simultan intuiţia „întregului" pe care tinzi să-l cercetezi ori să-l înfăptuieşti şi a „părţilor" ce cu necesitate, organic, îi sînt sau îi pot deveni constitutive. Şi cum poate deveni operantă o asemenea intuiţie, care se poate transforma în instrument de lucru? Întrucît nu consideri *elementele* de cercetat (sau cele cu care vrei să înfăptuieşti ceva) în chip *izolat*, în afara „legăturilor" acestor elemente cu altele şi cu *ansamblurile* din care în chip obiectiv fac sau ar putea face *parte*. Aşa, pornind de la „legături" — veritabil „fir al Ariadnei" pentru cercetare sau pentru faptă —, ajungi să percepi *ce* şi *cîte* alte lucruri condiţionează un fenomen, un eveniment, *ce* şi *cîte* consecinţe are la rîndu-i evenimentul sau fenomenul respectiv. Aşa, nepierzîndu-i nici o clipă din vedere *legăturile*, îi stabileşti unui lucru cu maximum de precizie „funcţia" şi „natura", în afara oricăror tentaţii de a le *absolutiza* necontrolat ori a le *relativiza* pînă la dizolvare. În acest fel, ajungi să judeci toate după *măsura* ce li-i proprie. Maiorescu gîndise de timpuriu — îndoială nu poate fi! — la pluralitatea de implicaţii ale străvechiului „est modus in rebus". Iar astfel

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

procedînd, ceartă pentru el nu putea fi între „structură" şi „funcţie", ca, spre exemplu, între iluştri contemporani de-ai noştri precum „structuralistul" à *outrance* Michel Foucault şi „funcţionalistul" A. Martinet...

Să ne mai mirăm, atunci, că prima sa lucrare filosofico-ştiinţifică evident matură — teza de doctorat de la Giessen — trata despre *Relaţie*? În *Prefaţa* la ediţia întîi (1866) a opusculului *Despre scrierea limbii române*, Maiorescu îşi avertiza eventualii preopinenţi: „Fiecare opinie îşi află, [...] înţelesul şi justificarea în legătură cu cele ce o preced şi ce o urmează, şi de aceea o critică care ar despica numai cîteva fraze izolate ar fi nedreaptă *Principiis obsta*" (Titu Maiorescu, *Critice*, II, ed. din 1967, p. 7).

Tocmai la 1902, în studiul *Oratori, retori şi limbuţi*, acelaşi principiu al „legăturilor" de urmărit îl determină pe venerabilul constructor de cultură autentică să-l caracterizeze precum urmează pe oratorul parlamentar N. Blarenberg: „Blaremberg a fost cel din urmă reprezentant al acelor deputaţi, acum din fericire dispăruţi, cari veneau în Cameră (ca şi avocaţii începători la tribunale) cu numeroase volume de autori şi voiau să dea cuvintelor lor o deosebită greutate prin citarea cît mai multor pasage din diferiţi scriitori străini, a căror părere însă nu proba niciodată nimic, fiindcă era scoasă din legătură şi se aplica la împrejurări nepotrivite" (*op. cit.*, p. 399). Dar nici nu e nevoie să mergem atît de departe în timp. E suficient să aflăm ce zicea Maiorescu despre „relaţie" încă în scrieri de început ca *Das Verhältnis* ori *Einiges philosophische*... Iată, în teza de doctorat susţinută la Giessen: „*Relaţia*, pentru a întrebuinţa o imagine din *Afinităţile elective* ale lui Goethe, este firul roşu care se arată prin întreaga filosofie: *Relaţia* şi nu *Conceptul* este ceea ce face ca filosofia să devină o ştiinţă exactă, din *Relaţie* vor decurge celelalte părţi ale filosofiei". Iar în *Einiges philosophische*...: „Să-l prindem bine [înţelesul adînc a ceea ce însemnează „relaţia" — n.n.], căci este, spre a întrebuinţa o imagine bine reuşită, firul roşu (notă finală: Goethe *Wahlverwandtschaften*) care se întinde prin întreg domeniul spiritual". Însă nu numai în „domeniul spiritual", fiindcă *relaţia* ne îndeamnă: „să ţesem ştiinţa cu realitatea şi să reînviem din fundul întunecos şi putred al contemplării abstracte! Iată steagul ştiinţei actuale, iată chemarea ei socială. De o asemenea chemare socială înainte de toate să ţină seama filosofia. Căci din toate relaţiunile tocmai cele omeneşti sunt cele mai înalte..." (*op. cit.*, p. 23).

Dar, în definitiv, pentru ce insista atîta Maiorescu asupra „relaţiei", din care tindea să facă un fel de *categorie* fundamentală a cunoaşterii? Numai pentru că îşi aflase, într-astă privinţă, un punct rezonabil de plecare în filosofia lui Herbart, limpezindu-l, rafinîndu-l, lărgindu-i necontenit sensurile şi întrebuinţările prin frecventarea filosofiei kantiene, hegeliene, feuerbachiene? Nu numai din asemenea pricini livreşti. Maiorescu ar fi vrut să scrie un tratat de psihologie, faptă la care nu s-a încumetat, din pricina stadiului insuficient al acumulării de observaţii empirico-experimentale (credea el). A apucat totuşi, pe baza propriilor şi îndelungatelor sale observaţii nemijlocite („din experienţă", precum îşi va intitula un eseu pe cît de celebru, pe atît de puţin cercetat în fundamentele şi implicaţiile lui), să formuleze o teorie psihologică la care merită

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să reflectăm şi astăzi. De ce? Fiindcă — lucru ce nu s-a relevat pînă acum —, ne poate edifica asupra interesului particular acordat de Maiorescu „relaţiei", precum şi asupra faptului că asemenea teorie reprezintă *baza psihologică* surprinzător de modernă, multilateral consolidată ştiinţific, a teoriei maioresciene a culturii şi a majorităţii celorlalte afirmări distincte ale lui Maiorescu : de estetician şi critic literar, de logician, de profesor ş.a.m.d. Nu mai vorbim de faptul (de asemenea neobservat) că teoria în discuţie oferă *avant la lettre* o bază gnoseologică mai obiectivă decît cea propusă ulterior faimoasei tehnici fenomenologice privind „punerea în paranteze", că anticipează şi justifică (precum încă mai înainte, Slavici, prin *Moara cu noroc*) eforturile de peste vreun deceniu şi mai bine ale lui Freud de a întemeia psihanaliza. Iar aşa fiind, situaţia devine paradoxală : Gherea vorbea de marile progrese ale psihologiei, în celălalt veac, de faptul că nu mai era de gîndit un statut cît de cît *ştiinţific* al criticii literare decît cu condiţia ca ea să devină „psihologică" etc. ; iar în timpul acesta, Maiorescu (abia acum ne putem da seama că polemizînd subiacent cu Gherea) avertiza la 1888, prin acest puţin comentat eseu *Din experienţă*, îi prevenea pe contemporani asupra „stării înapoiate în care se află încă toate ştiinţele numite « biologice », îndeosebi psihologia". Recunoscînd că ea se învaţă în şcoli, Maiorescu arăta imediat că „ceea ce ni se dă aici drept ştiinţă este în cea mai mare parte o frazeologie lipsită de folos şi în multe priviri nedemnă de cuvîntul ştiinţă". Iar numaidecît, spre a învedera cîtă dreptate avea, Maiorescu recurgea la argumentul evidenţelor şi utiliza prin intermediul lui metoda reducerii la absurd : „Dovadă este că în şcoală poţi învăţa să cunoşti animalele dacă ai urmat un curs bun de zoologie şi poţi învăţa să cunoşti plantele şi pietrele dacă ai avut parte de un profesor bun de botanică şi de mineralogie ; dar vai de omul care ar vrea să cunoască oamenii numai după un curs de psihologie cum se predă în şcoalele şi în cărţile fie şi cele mai moderne. Dovadă mai este că în viaţa practică un grădinar de frunte sau un agronom pot întrebuinţa cunoştinţele dobîndite din cărţile lui Decandolle sau ale lui Liebig, un proprietar de mine se poate întemeia pe cercetările lui Lyell ; dar dacă ai întreba pe vreunul din marii cunoscători de oameni, d.e. pe Bismark, cu ce manual de psihologie s-a folosit întru aceasta, ţi-ar răspunde printr-un hohot de rîs" (*op. cit.*, p. 221). Încît, dacă învăţămîntul public şi tratatele de psihologie ale epocii ajutau atît de puţin, de precar, la cunoaşterea oamenilor *reali*, cu cît mai puţin — da de înţeles printre rînduri, maliţios, Maiorescu — puteau ele să-i ajute pe cei ce aveau a se ocupa de „homo fictus", pe criticii literari !

Să deducem din cele de mai înainte că în privinţa viitorului psihologiei Maiorescu era un defetist, că adopta poziţiile agnostice? Nimic mai străin, la un spirit ca al lui, de aceasta. Acum, la patruzeci şi opt de ani, ca şi, dealtfel, încă la şaptesprezece, intervenţiile maioresciene nu voiau să reprezinte mai mult decît îndemnuri la precauţie, luciditate, evitarea simulacrelor. Nu semnalase tînărul de la „Theresianum" în notabilanţ de la 31 decembrie 1857 dificultăţile cunoaşterii „pozitive" a unui asemenea tărîm? Să reamintim însemnarea de la şaptesprezece ani : „Îndoială, îndoială ! Am cunoscut şi psihologia, ştiinţa despre suflet — ce este sufletul? Dezlegaţi-mi întrebarea şi apoi vorbiţi ; dar cine o dezleagă? ! Această teribilă problemă metafizică !" (Titu Maiorescu, *Jurnal*,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

I, ed. din 1975, p. 73). Fără îndoială, în felul acesta de a pune problema („ce este" sufletul?), influența metafizicianului Herbart era încă vizibilă. Dar efortul de a ieși din ceturile metafizicii spre cunoștințe acceptabile, controlabile, despre suflet nu-l părăsea pe Maiorescu nici la treizeci de ani, fiindcă — iată ce aflăm dintr-o însemnare de „jurnal" de la 25 octombrie 1870 : „Să scriu o Logică e datoria mea ca profesor ; să fi scris o Psihologie aș fi voit mereu. M-a reținut greutatea firească de a explica pasiunile ; cred că asta e imposibil în starea actuală a psihologiei. Din contra, se poate da o Teorie a percepției..." (*Însemnări zilnice*, I, ed. Rădulescu-Pogoneanu, p. 165). Or, este exact ce a înfăptuit Maiorescu abia în 1888, prin eseul *Din experiență*, după ce în prealabil se documentase neîntrerupt, fără îndoială, — cum aflăm, indirect, dintr-o scrisoare către Emilia Humpel din 19/31 octombrie 1883 : „Oricum m-ai privi tu, mai mult sau mai puțin stăpîn pe știința mea, asta nu o știu. Psihologia și latura ei patologică este, o dată pentru totdeauna, specialitatea mea și eu mă țin «au courant» [...] ; biblioteca mea este chiar foarte bogată în această materie" (Cf. *Buletinul Mihai Eminescu*, an. XII, 1941, fasc. 19). Mai înainte, apăruse în limba română un modest manual școlar de *Psihologie empirică* al lui I. Popescu (recenzat favorabil de critic), însă în lumina tuturor celor de pînă acum, prin eseul *Din experiență* Maiorescu devenea — după știința noastră — veritabil fondator român al cercetărilor psihologice concepute în spirit modern, pornind de la exigențe corespunzătoare și anticipînd numai în cincisprezece pagini de tipar o problematică de viitor, care va fi în atenția lui Bergson inclusiv — ziceam mai înainte — între obiectivele lui Freud și ale fenomenologilor. Nu este elocvent acest nou exemplu de „sincronizare" cu științele veacului trecut (în cîteva privințe, chiar de devansare a acestora), în cadrul unei culturi ce pășise pe calea „modernizării" abia de o jumătate de secol și mai bine?

Elocvent e, uimitor — nu. Din „jurnalul" maiorescian, aflăm că — în pofida a ceea ce începuse să-i reproșeze Gherea, de pe la 1886 înainte, iar într-un tîrziu, fără necesarul control prealabil, Eugen Lovinescu și alții, aflăm (ziceam) că Maiorescu nu ignora tot ce se încercase pînă la el în materie de cercetare psihologică așa-zicînd *modernă*. Nu numai atît (eseul o arată limpede) : era la curent și meditase îndelung la implicațiile nefanteziste ale diferitelor filosofii, începînd de pe la Socrate cel puțin, urmărise ce putea fi „sîmbure rațional" (fie și cît grăuntele de mac!) la astrologi, dar mai cu seamă ce putea fi instruitor pînă la evidență în spiritualitatea românească milenară, pornind de la *cuvintele-cheie*, cu implicații psihologico-metodologice, ale limbii române. Genetic, eseul este înrudit cu mult mai numeroase însemnări de „jurnal" decît cele ce-au trebuit să fie amintite aici, apoi cu scrierile filosofice (încă de coloratură herbartiană, hegeliană, feuerbachiană) din vremea studenției, în fine — cu articolul *Despre progresul adevărului...* (1883). Iar în finalitatea lui strict practică, *Din experiență* a constituit — pînă să fie publicat în 1888 — ceea ce s-ar numi prelegerea inaugurală a cursului maiorescian despre filosofia lui Kant din 1887. Ca totdeauna, înainte de a ajunge la formularea și explicarea propriului punct de vedere, Maiorescu dă seamă despre starea de lucruri de la care era de pornit, conchizînd asupra necesității de a o schimba ; totul e formulat memorabil și sună încă mai „actual"

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

decît atunci, la 1887 : „Cunoaşterea omului — un lucru aşa de neapărat trebuincios şi încă de o trebuinţă crescîndă cu sporirea tuturor relaţiilor omeneşti — nu se poate dobîndi astăzi afară de micul ajutor al unor culegeri de maxime şi aforisme şi poate al unor romanuri şi drame, decît prin propria experienţă. Ce e drept, propria experienţă este cea mai bună şcoală ; numai că taxele acestei şcoli sunt prea scumpe ; le plăteşti de regulă sub forma unei adînci suferinţe, şi cînd ţi-ai cîştigat testimoniul absolutoriu, ai ajuns adeseori la sfîrşitul vieţei şi este prea tîrziu ca să te mai foloseşti de el. Singură ştiinţa, în înţelesul strîns al cuvîntului, ar fi chemată să aducă aici o îndreptare. Căci o notă caracteristică a ştiinţei este anume de a prinde şi de a rezuma rezultatul a mii de cazuri individuale sub o singură formulă generală şi de a scuti astfel pe om de o mare pierdere de timp şi de puteri. Din care cauză între adevărata ştiinţă şi între viaţa practică nu poate fi niciodată antagonism, ci trebuie să fie, din contră, o continuă înlesnire reciprocă" (Titu Maiorescu, *Critice*, II, ed. din 1967, p. 222).

Gîndim noi, astăzi, altminteri despre „adevărata ştiinţă" şi despre raporturile ei cu „viaţa practică"? Evident, nu, — de vreme ce „integrarea" dintre *învăţămînt*, *cercetare* şi *producţie* a devenit în România contemporană *lege* a existenţei şi activităţii oamenilor. Numai că, spre a izbuti din ce în ce mai bine în cele ce ne propunem prin „integrare", nu e de prisos a cîntări şi azi cu toată seriozitatea avertismentul-diagnoză pe care Maiorescu îl formula numaidecît în legătură cu starea aşa-numitei „ştiinţe" psihologice din vremea lui ; tonul e mai potolit, însă causticitatea observaţiilor nu e cu nimic mai prejos de aceea din tinerescul studiu *În contra direcţiei de astăzi în cultura română*, de la 1868 : „Însă de două mii de ani, de cînd se tot vorbeşte de o ştiinţă a sufletului, rezultatul este pînă acum o desăvîrşită neştiinţă în cele sufleteşti. Una din cauzele acestei lipse de progres într-o materie aşa de capitală este tocmai acea curioasă alergare după întrebările cele mai complicate înainte de a se fi asigurat răspunsul la întrebările cele mai simple. Dascălii şi-au bătut capul cu probleme excentrice despre « nemurirea » sufletului, despre relaţiile « între Dumnezeu şi om », despre facultăţi etc. şi au lăsat la o parte conştienţioasa constatare a acelor elemente simple care sunt de cel dîntîi folos pentru cunoaşterea sufletului omenesc şi numai după a căror stabilire solidă s-ar fi putut întinde cercetările şi asupra problemelor mai complicate, despre care nu este încă sigur dacă vor fi vreodată primitoare de o dezlegare ştiinţifică" *(op. cit.*, p. 222). Poate că, atunci cînd vorbeşte de „o desăvîrşită neştiinţă în cele sufleteşti", Maiorescu este prea categoric, absolutizează anumite constatări nemijlocite de-ale sale, ca şi în studiul de la 1868 despre „formele fără fond" ; ba se şi contrazice, — de vreme ce singur admisese cu puţin înainte că un „mic ajutor" tot îl oferă unele culegeri de maxime, anumite romane şi drame în care subînţelegea că sondajul psihologic e relevabil etc.

Însă el, antropologul mereu în acţiune, omul cu simţ înalt pragmatic îşi avea partea sa de dreptate, în lumina specificărilor ulterioare din eseu privind *ineficienţa practică* a ceea ce cunoaştem — sau credem a cunoaşte despre propria psihologie şi modul ei specific de a se obiectiva, despre felul de a fi şi de a se comporta al altora. Iată numai cîteva dintre aceste specificări : „Un om îţi promite că va face ceva. În momentul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

promiterii este de bună-credinţă : prin strîmtul cerc luminos al acelui moment se mişcă o mică sumă de idei înrudite, faţă cu care lucrul promis se află în relaţie armonică şi oarecum încălzitoare. Vine însă momentul realizării, dar acum în cercul luminos al aceluiaşi om se pot afla, pe lîngă amintirea lucrului promis, o mică sumă de idei cu totul diferite, faţă cu care promisiunea se află în relaţii disparate şi oarecum refrigerante ; şi cu aceeaşi bună credinţă cu care a promis atunci nu-şi ţine acum promisiunea. Uşor la minte este omul care, neţiind seamă de această varietate succesivă a stărilor sufleteşti, se încrede în promisiunile altuia înainte de a-i fi constatat prin o îndelungată experienţă egalitatea şi tăria sufletească în urma căreia să aibă deprinderea excepţională de a se ţine de cuvîntul dat. Cîte încercări industriale nu se pericliteză, cîte împrumuturi de bani nu sînt riscate şi — fie-ne permis să adăugăm — cîte reviste literare, începute cu entuziasm, nu se sfîrşesc într-un mod deplorabil — toate din această cauză ! Dar ce este mai grav şi ce atinge mai de-a dreptul fericirea şi nefericirea omenească : cîte relaţii de inimă nu se încheie cu aceeaşi uşurinţă ! Se văd doi oameni de cîteva ori prin adunări şi prin saloane, adică în împrejurări fără multă varietate ; uşor se găsesc aici « de acord » în unele idei generale şi în unele simţiri superficiale, cu atît mai mult că se află şi înlăuntrul unor forme identice de convenienţă socială. Şi pe această temelie şubredă se grăbesc a se împrieteni, făcîndu-şi destăinuiri intime, sau se unesc în căsătorie, sacrificîndu-şi unul altuia o parte a vieţei. După puţin timp vine dezamăgirea, şi atunci îi auzim plîngîndu-se că au fost « înşelaţi », şi mai au naivitatea să zică că celălalt « s-a schimbat »" *(op. cit.*, p. 229—230).

În lumina unor asemenea exemplificări, de care eseul e presărat aproape la tot pasul, pragmatic-constructivul şi metodicul, meticulosul Maiorescu pune invariabila lui — în esenţă — întrebare : „Ce este de făcut în această stare de lucruri ?" Dacă n-ar fi ştiut ce se poate face, strateg şi tactician înnăscut cum era, Maiorescu nici n-ar fi pus întrebarea aceasta atît de inconfortabilă. Dar el, tot atît de înnăscut (dar rutinat, rafinat) „regisor" al *marelui spectacol de idei* care e întreaga-i operă, după ce pune imperturbabil dificila întrebare, purcede metodic la deslușirea ei, începînd, cum îi era obiceiul, cu... metoda, detaliind-o cu calm, cu ironie, cu unele sarcasme eufemizate şi — caz oarecum rar în anii săi mai tineri — cu umor de cea mai bună calitate (nu-i acesta semnul că ne aflăm în faţa unui mare „poet", mînuind ca atare instrumentele-i specifice şi ideile ?) : „În această stare de lucruri nu ne rămîne deocamdată decît observarea a două regule de procedare pentru a pune psihologia pe calea proprie a ştiinţei şi a o împăca prin chiar aceasta cu cerinţele vieţei practice. Întîi, regula negativă : să ne ferim de orice metafizică în cercetările şi explicările asupra sufletului şi, asemenea, de orice sistematizare precipitată. Al doilea, regula pozitivă : să adunăm acel material de observări şi experienţe sufleteşti, a cărui constatare să fie primită de toţi ca un adevăr sigur. Cu alte cuvinte, mai întîi lucrurile simple (nu simple în înţelesul chimiei analitice, ci simple în înţelesul constatării şi al priceperii prealabile), şi apoi încercările mai complicate de explicări şi sistematizări. Zeci de ani , poate sute de ani vor trece pînă cînd acest material va putea fi elaborat spre o ştiinţă sistematică cu dreptul de a purta acest nume. Aşadar, în privinţa sufletului omenesc trebuie astăzi să renunţăm

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la toate pretenţiile de sistem, să părăsim peruca medievală şi tonul autoritar de pe catedre, să aruncăm coaja cuvintelor lipsite de miezul înţelesului şi, restrîngîndu-ne în poziţia smerită ce ne-o impune sărăcia şi neştiinţa în care ne aflăm pînă acum, să ne mărginim la observarea neprevenită [ferită de preconcepţii — *n.n.*], la constatarea şi la pătrunderea urmărilor acelor stări sufleteşti care nu sunt supuse la îndoială îndată ce sînt bine observate. Multă vreme va trebui să treacă numai cu acest inventariu elementar al constatărilor de fapt". Nu avea, poate, dreptate Maiorescu ? Ar fi greu de susţinut asemenea lucru, cîtă vreme, în comparaţie — să zicem — cu zoologia şi cu diferitele specii ce-i revin spre „inventar", speciile vieţii sufleteşti (metaforic vorbind) — de la suavităţi ale gîndului şi simţirii, pînă la monştrii pe care-i zămisleşte „somnul raţiunii", sînt, practic, o infinitate. Cînd să inventariezi, să clasifici, să explici particularităţile atîtor „specii", inclusiv a curioasei faune pe care un Maiorescu o bănuia şi chiar o întrezărea, însă pe care abia psihanaliza a început s-o dea la iveală ?

Aşa stînd lucrurile, Maiorescu putea să treacă la exemplificarea pe care o credea cu putinţă în starea de atunci, — nu însă înainte de a o anunţa în prealabil, imprimînd formulării o tentă de umor fin : „Poate ni se va recunoaşte (unii chiar ne-o vor imputa) că prin cele zise mai sus am redus cercetările psihologice, cîte ne par astăzi posibile, la un rol aşa de modest, încît nu ni se va lua drept lipsă de modestie dacă ne încercăm în paginile următoare să dăm un exemplu despre modul cum ne închipuim că ar trebui să se facă acea adunare de material din experienţa sufletească a fiecăruia. Se va vedea îndată (şi aceasta e totdeauna un semn bun pentru valoarea materialului) că orice asemenea constatare are numaidecît aplicabilitatea ei practică, adică în prima linie se înlesneşte pentru o parte oarecare cunoaşterea oamenilor — cunoaştere fără de care psihologia nu are nici un folos, precum chimia nu ar avea nici unul dacă nu ne-ar da măcar cunoaşterea şi deosebirea elementelor fizice" (*op. cit.*, p. 223).

După un asemenea meticulos preambul şi după ce mai aminteşte încă un şir de greutăţi de însemnătate oricum secundară, — însă nu lipsite de orice însemnătate, — în virtutea cărora „oamenii pot să nu se înţeleagă, să nu se cunoască unii pe alţii", Maiorescu atacă frontal problema pe care voia s-o pună în văzul tuturor : „Cauza proprie a greutăţii de a ne cunoaşte unii pe alţii este următorul fapt primordial al vieţii sufleteşti : miile şi sutele de mii de impresii, de cugetări, de simţiri, de emoţiuni ce au trecut şi trec prin capul unui om şi-l caracterizează în individualitatea sa nu sunt niciodată în totalitatea lor prezente în conştiinţa lui actuală, ci stau în cea mai mare parte întunecate şi ascunse în sufletul sau în memoria lui. În conştiinţa lui actuală stă pe primul plan al atenţiunii o singură idee, pe lîngă ea se asociază, însă în al doilea şi al treilea plan, încă vreo cîteva altele, poate pînă la şapte : toate celelalte, sutele de mii, de care dispune acest om în diferitele momente ale vieţii sale, rechemîndu-le din memorie, stau în fiecare moment dat ascunse, nu încap în prea strîmta conştiinţă actuală, ci rămîn în afară de lumina ei ; şi nu numai că stau ascunse pentru observatorul străin, ci stau ascunse pentru însuşi individul care le are şi care se miră adesori singur de curioasele idei ce-i « vin în minte » sau de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

curioasa lipsă de idei şi de emoţiuni ce ş-o constată uneori în propria lui conştiinţă. În această « îngustime » a conştiinţei, sufletul omului (pentru a varia celebra comparare a lui Platon) seamănă unei imense colecţii cu mii şi mii de felurite obiecte, ascunsă într-o peşteră întunecoasă, în care n-ai putea pătrunde cu altă lumină decît cu un mic felinar blindat, al cărui focar strîmt ar arunca un mănunchi subţire de raze asupra cel mult şapte obiecte deodată. Dacă astfel vrei să-ţi dai seamă de cuprinsul şi valoarea acelei colecţii, trebuie să plimbi succesiv micul cerc luminos de la unele obiecte la altele, să observi cu luare-aminte pe cele principale, şi cine ştie dacă în aceste condiţii vei avea vreodată timpul necesar ca să-ţi faci o idee despre totalitatea colecţiei ! Dar încă dacă nu este numai o singură colecţie, ci sunt mai multe, şi ţi se cere să le cunoşti şi pe aceste ! De altminteri, compararea, ca toate comparările, este în parte nepotrivită ; căci nu cercul luminos al conştiinţei se plimbă de regulă peste feluritele stări sufleteşti, ci el pare a fi nemişcat, şi, din contră, stările sufleteşti par a ieşi din întunericul memoriei sau a se forma din întîmplătoarea înconjurime externă şi a trece în mişcare succesivă prin strîmta lumină a conştiinţei. Într-o aşa întunecime fatală este cufundată viaţa sufletească a fiecărui om pentru el însuşi, necum pentru altul, şi numai un aşa mic mănunchi de raze are fiecare pentru a-şi lumina întunerecul în sine şi în alţii, cel puţin în starea actuală a evoluţiunii creierilor omeneşti, care în cei 4.000 de ani de cînd se poate urmări literaricește nu arată nici o schimbare notabilă întru aceasta şi nici vreun semn sigur că se va schimba şi cum se va schimba după alţi 4.000 de ani [...] Această influenţă a strîmteţei cercului luminos este aşa de hotărîtoare, încît trebuie să fie adevăratul punct de plecare al cunoştinţei de oameni, şi este numai de mirat cum de nu s-a simţit pînă acum marea însemnătate ce o are pentru toate explicările psihologice posibile şi cum de nu a intrat încă în domeniul cunoştinţelor comune ca un adevăr elementar" *(op. cit.*, p. 224—226).

Parafrazîndu-l oarecum pe Maiorescu, am zice şi noi că e de mirare cum că teoria sa psihologică a „cercului luminos al conştiinţei" nu s-a bucurat pînă astăzi de mai multă audienţă ! Cîte concluzii ar fi devenit posibile în legătură, întîi, cu modul, cu stilul de lucru al autorului ei, iar după aceea — cu multe alte chestiuni care şi azi frămîntă numeroase categorii de oameni de ştiinţă : psihologi, psihiatri, sociologi, pedagogi, filosofi de cele mai diferite orientări. Însă, probabil, de vreme ce formulatorul acestei teorii — cu obişnuita lui cochetărie intelectuală — s-a făcut a o crede „adevăr elementar", aşa au considerat-o şi comentatorii săi, neobservînd cursa ce li se întinsese. În fapt, depăşindu-l pe Kant, expunerea filosofiei căruia o prefaţa, Maiorescu era conştient că luase necesara distanţă şi faţă de alţi cercetători ai mijloacelor specific omeneşti de cunoaştere, — unii dintre aceştia conţinînd drept foarte „pozitivi". Iată insidiosul avertisment maiorescian : „cercetări psihofizice asupra numărului exact de idei, ce pot încăpea în fiecare moment dat al conştiinţei, s-au făcut (Wundt) ; o explicare a fenomenului s-a încercat (Herbert Spencer). Dar aceste « elaborări ştiinţifice » *(sit venia verbo)* sînt insuficiente şi premature. În locul lor şi înainte de ele starea actuală a cunoştinţelor noastre cere încă numeroase constatări de fapte interne relative la acest fenomen, îndeosebi înţelegerea şi urmărirea influenţei lui asupra tuturor

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

relațiilor sufletești în om și între oameni, oricare ar fi, de altminteri, explicarea științifică în viitor" *(op. cit.*, p. 226).

Fără a mai urmări observațiile cu caracter psihologic pe care Maiorescu le prezintă în continuare, să ajungem la concluziile ce se impun din perspectiva cercetării noastre. Le socotim deosebit de însemnate, din această perspectivă, și de aceea am stăruit atîta asupra premiselor. Dacă pentru Maiorescu, se știe, „libertatea" este echivalentă cu „înțelegerea necesității", atunci teoria sa psihologică relativă la „cercul luminos al conștiinței" (întrezărită încă din vremea cînd scria *Einiges philosopische...*) e de natură a ne oferi punctul nodal în descoperirea unității, a coerenței din viața și din opera lui. Implicit, această teorie, dovedind o anumită înțelegere globală a lucrurilor, ne edifică și asupra nucleului tuturor demersurilor intelectuale maioresciene, care e, fără îndoială, *teoria culturii* proprie lui Maiorescu. Într-adevăr: dacă Maiorescu s-a ferit să creeze vreun „sistem" cuprinzător, ambițios, în filosofie, în filosofia culturii, în estetică, în teoria criticii literare, în logică etc., nu e pentru că nu i-ar fi stat în puteri s-o facă, ci numai fiindcă observațiile sale privind micimea „cercului luminos al conștiinței" îl convinseseră pe marele cugetător de timpuriu asupra inanității unor asemenea eforturi. Pe urmă: dacă Maiorescu socotea că în „cercul" și în penumbra atenției nu pot încăpea decît — cel mult — șapte fenomene de conștiință (de ce tocmai „șapte", e mai greu de înțeles), atunci se înțelege felurimea, uneori, parcă, disparitatea preocupărilor de o viață întreagă ale redutabilului gînditor și om de acțiune, cum și faptul că opiniile maioresciene privitoare la o anumită chestiune nu trebuie căutate, îndeobște, undeva anume, în scrierile sau în activitățile practice ale lui Maiorescu, ci numai acolo unde ele cu necesitate își aveau rostul, se încărcau de un înțeles maxim. Nu ironiza el, în *Oratori, retori și limbuți* pe N. Blarenberg *e tutti quanti* că „voiau să dea cuvintelor lor o deosebită greutate prin citarea cît mai multor pasage din diferiți scriitori străini, a căror părere însă nu proba niciodată nimic, fiindcă era scoasă din legătură și se aplica la împrejurări nepotrivite"?! *Scoasă din legătură*? Adică, schimbîndu-i cuvîntul, el, Maiorescu, niciodată nu uita de „relația" cu care-și susținuse doctoratul în filosofie, de acel „fir roșu" ce cu necesitate străbate prin toate fenomenele obiective ale lumii — numai prin inițiativele omenești nu tocmai în chip atît de frecvent. Însă aceasta nu poate să însemne decît că: efectuînd pe cont propriu o „critică" — nu a „rațiunii pure", ci a „rațiunii normale", lipsite de orice fals nimb transcendental, Maiorescu înțelesese că omul nu poate lucra decît relativ *fărămițat*, de vrea să fie temeinic, necontrazis de evidențele obiective. Renunțase de la o vreme, așadar, la lucrări de mare întindere, la „sisteme". Iar aceasta nu poate să ducă la concluzia (atîtora!) cum că Maiorescu n-ar fi avut trebuitoarele sale puncte de sprijin, elementele statornice în ceea ce putea să pară schimbător, unitatea în varietate. Le-a avut, ca puțini alții în cultura română, ele numindu-se: *principiile* și capacitatea *relaționării* dintre principii în singurul fel posibil într-o situație dată, spre a nu fi contrazise unele de către altele și nici de situația în cauză.

Așa, cu asemenea concluzii parțiale, ocazionate de cercetarea opiniilor psihologice maioresciene privind posibilitățile de cunoaștere

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(ştiinţifică!) specific omeneşti, putem urmări şi noi — în afara oricărui spirit de sistem, dar cu o comprehensiune nouă, activităţile principale ale lui Maiorescu ce pot interesa în istoria literaturii. Şi o putem face, scurtînd de aici înainte sensibil calea, în contrast cu cei care — încurcîndu-se în părelnicele „contradicţii" maioresciene de neimpăcat, de nepriceput—, prelungeau şi galimatizau drumurile investigaţiei. Am încununa totuşi propriile noastre concluzii parţiale, formulate în scopul amintit, le-am întregi prin una care-i aparţine chiar lui Maiorescu şi care-i de aflat în partea aşa-zicînd „aplicativă" a eseului *Din experienţă*. Aici, înainte ca — anticipînd, evident, psihanaliza —, să postuleze o „rădăcină unitară" a „stărilor intelectuale", şi a „dispoziţiilor afective" ce „se pot produce în acelaşi individ" şi să arate că „în starea actuală a cunoştinţelor noastre" ea, rădăcina, a rămas ascunsă în întunericul formulărilor anteconştiente şi inconştiente", Maiorescu arătase prin anticipaţie: „acest fapt nu e decît o urmare a acelei condiţii primordiale a sufletului omenesc, după care viaţa lui este legată de forma succesivă a timpului şi nu se poate deschide simultan ca spaţiul; omul este istoric şi nu poate fi statistic; formula lui este o formulă de mişcare, şi nu de echilibru stabil". După care: „De aici se înţelege şi marea valoare a disciplinei intelectuale. Nu cîte idei felurite adunate în memoria ta este lucrul cel important, ci importantă este legătura între idei. Tu poţi şti multe în multele momente ale vieţii: dacă nu-ţi aduci aminte de ceea ce-ţi trebuie într-un anume moment şi dacă această aducere-aminte nu trage după sine în şir regulat tot ce se află în tine pentru susţinerea, amplificarea şi ilustrarea obiectului în discuţie, degeaba îţi sînt toate cunoştinţele rămase cufundate în partea ascunsă a sufletului. Cunoştinţele tale trebuie să aibă o toartă de care să le prinzi şi tu trebuie să ai lanţul cu care să le aduci în mişcare regulată din întunericul memoriei la lumina îngustă a conştiinţei actuale. O mie de boabe stau împrăştiate în diferite locuri, tu îţi pierzi vremea ca să le cauţi una cîte una; dar dacă au fost prinse de un fir comun, cu o singură apucare a mînei stăpîneşti totalitatea şiragului" (*op. cit.*, p. 233, apoi p. 231—232).

Maiorescu socotea posibilă, prin urmare, trecerea din starea haotică în cea cosmotică a cel puţin acelei părţi a inconştientului individual în care precumpănesc stările şi fenomenele îndeosebi intelectuale. Aceasta — prin „disciplină intelectuală", prin stabilirea de „legături" între ceea ce memoria a adunat succesiv. Rostul „jurnalului" — acesta să fi fost în primul rînd? A cîntări, a înţelege, deci a putea stabili „relaţii" trainice, a prinde „de un fir comun" diferitele cunoştinţe şi impresii adunate de-a lungul unei vieţi de muncă neîntreruptă şi de zbucium? Era „jurnalul" un principal instrument al „disciplinei intelectuale"? Răspunsurile nu pot fi decît afirmative. Iar astfel fiind, şi scrierile maioresciene — indiferent de dimensiuni, de obiectul investigaţiei — erau „cosmotice", nu „haotice". Îşi aveau sfericitatea lor, mergînd pînă la exprimarea aforistică fără cusur, de limpezimea cleştarului, aşa cum şi din cîteva formulări cuprinse în citatul precedent s-a putut constata. Şi iarăşi, din pricinile arătate, e mai de înţeles neîmpăcatul *spirit critic* cu al cărui sprijin firesc Maiorescu s-a apucat din bun început să izgonească „haosul" din cultura românească a timpului: haos — în conceperea de ansamblu a funcţiilor şi rezultatelor culturii; haos — în raportul dintre valorile cardinale ale

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spiritului uman, cea gnoseologică, cea etică, neapărat cea estetică, inclusiv (anticipînd, aici, estetica lui Croce) cea practică. Să ne mai mire, atunci, că Maiorescu își începe activitatea amplu desfășurată printr-un întins studiu (pentru alții, probabil, de importanță derizorie) *Despre scrierea limbii române*, că, pe urmă, concepe o ambițioasă reformă a învățămîntului, că a încercat de atîtea ori să sanifice cel puțin întrucîtva viața politică etc. !

În felul acesta, *teoria maioresciană a culturii* își pierde statutul cam întîmplător ce au socotit să-i atribuie unii comentatori. Își dobîndește *coerența* cînd cu totul vizibilă, cînd latentă, devine — vorba criticului ! — „toarta" de care, cînd știm să ne prindem, putem trece „în șir regulat" prin fața „cercului" mai mult sau mai puțin „luminos" al conștiinței noastre hermeneutice toate firele scrisului maiorescian.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PARTICULARITĂȚI STRUCTURALE ALE SONETELOR LUI MIHAI CODREANU

FELICIA GIURGIU

Implicînd un înalt grad de concentrare și esențializare, *sonetul* a constituit, de-a lungul timpului, o permanentă provocare estetică. De aceea, nu este surprinzătoare prezența în literatură — alături de sonetiștii celebri, pentru care sonetul reprezenta, dacă nu unica, cel puțin una dintre modalitățile adecvate ale expresiei poetice sau era forma vitală, ideală, de comunicare, — a numeroși creatori care au perseverat în cultivarea sonetului-violon d'Ingres, preocupați fiind mai mult de tipar decît de semnificație. Sonetistul român prin excelență, pentru care această formă a constituit expresia desăvîrșită de exteriorizare a eului liric, rămîne Mihai Codreanu.

Construcție aflată într-un echilibru fragil, reproducînd sau apropiindu-se, cum s-a spus, de proporțiile ideale din natură și artă, sonetul este orientat atît spre lume cît și asupra sa. Arhitectura lui se înalță pe fundamentul unității contrariilor, al armoniei contrastelor , fiindcă sonet înseamnă, sau poate însemna, totodată, constrîngere dar și libertate, încătușare dar și dezlănțuire, disciplină dar și încălcare a ei. În această perspectivă, ni se pare deosebit de semnificativă, chiar dacă puțin severă, judecata lui Ibrăileanu despre poetul pentru care sonetul a constituit însăși forma vitală a existenței sale întru creație: „Paza de personalism e ajutată perfect de forma fixă a sonetului. *Cel puțin* numărul strofelor și al versurilor, măsura și orînduirea rimelor îi sînt impuse. *Cel puțin* în privința aceasta se simte degajat de nevoia unui act personal. *Cel puțin* în privința aceasta își declină orice responsabilitate. Altul, în forma liberă a poeziei, își trădează personalitatea și prin lungimea sau scurtimea bucății, prin felul strofelor, măsurii, ritmului și rimei. D-lui Codreanu nu-i rămîne decît să umple această formă dată, s-ar zice, impusă" [1].

Pentru Mihai Codreanu sonet însemna nu constrîngere, ci vocație. „Înainte de *Statui* fusese etapa experiențelor. *Diafane* și *Din cînd în cînd* însumează specii poetice diverse: oda, satira, meditația, glosa, scrisoarea, elegia, pastelul, serenada, dialogul între poet și muză (exemplul Musset). În aceeași măsură, metrul și strofele învederau maxima libertate. A fost o etapă în care poetul se pregătea, risipindu-se, pentru rigoarea și

[1] G. Ibrăileanu, *Mihai Codreanu, „Statui" și „Cîntecul deșertăciunii"*, în *Scriitori români și străini*, București, EPL, 1968, p. 57.

Rev. ist. teorie lit., tom. 26, nr. 4, p. 547—553, București, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

economia sonetului" [2], afirmă Const. Ciopraga în amplul și pătrunzătorul studiu introductiv la volumul poetului.

„Nu există fond fără formă, căci adevăratul fond presupune o formă aleasă care să-l încapă și să fie adecvată miezului său", scria într-un aforism poetul. Paul Valéry aprecia că sonetul „te silește să consideri fondul și forma drept clauze egale între ele. Fapt explicabil: sonetul te face să descoperi că o formă este fecundă în *idei*. E un paradox aparent și un principiu profund căruia analiza matematică îi datorează o parte din extraordinara-i forță" [3].

Sonetul este o continuă *devenire*, o permanentă tensiune și rezolvare a ei în spațiul restrîns al celor 14 versuri. Starea tensională este întreținută, la nivel acustic, de dialectica rimelor, poezia fiind, în primul rînd, o voce, iar la nivelul vizualității, de dialectica strofică. Dinamica sa, îndreptată, ritmic și implacabil, spre final, conferă deosebită semnificație ultimelor versuri.

Nu prea multe la număr, dar unitare prin structură sînt sonetele în care dinamica conținutului, dialectica versurilor poate fi exprimată prin raportul 13/1. Relația aceasta scoate în evidență importanța ultimului vers al poeziei: „Altminteri, poeții înșiși au statornicit ca ultimul vers, al patrusprezecelea, să rezume întregul cuprins sau să limpezească înțelesul poeziei și să aibă caracter gnomic. Această cerință îl făcea mai tîrziu pe Lamartine să afirme, exagerat desigur, că este de-ajuns să citești ultimul vers al sonetului pentru a gusta întreaga lui frumusețe. Lucian Blaga intuia aceeași funcție de temelie a ultimului vers, afirmînd că „Sonetul se clădește ca o casă: de jos în sus" [4].

Există în creația lui Mihai Codreanu cîteva sonete-metaforă, construcții unitare în care ultimul vers clarifică semnificațiile încifrate în poezie. Discursul poetic se desfășoară în sens contrar metaforizării, adică de la expresia figurată la cea proprie și nu invers. Tensiunea semantică maximă se stabilește între cuvîntul-titlu = metaforă fundamentală și termenul final — rezolvare a ei.

„— Amici, voi n-ați iubit-o ca să muriți: e *Muza*"
(*Omorîtoarea*, 34);
„— Amici, acestei scorpii îi spun poeții: *Visul*"
(*Scorpia*, 66);
„— Acest demonic șarpe e *Cuvîntul*"
(*Șarpele cu clopoței*, 142);
„Acest bastard al sorții e *Poetul*"
(*Dezmoștenitul*, 173).

Remarcăm cîteva particularități comune ale acestor sonete: caracterul malefic al noțiunilor cuprinse în titlu și însușirea de concept-cheie a ultimelor cuvinte (*Muză*, *Vis*, *Cuvînt*, *Poet*); Prezența, în primul vers a verbului *a cunoaște*, prin care se afirmă, direct sau indirect, inițierea poetului în „taina" metaforică:

---

[2] Const. Ciopraga, *Studiu introductiv* la vol. Mihai Codreanu, *Scrieri*, I, *Versuri originale*, București, EPL, 1968, p.18. În analiza sonetelor am utilizat această ediție.

[3] Paul Valéry, Degas, Danse, Dessin, Gallimard, 1965, 137, apud C. D. Zeletin, *Prefață* la *Sonetul italian în Evul mediu și Renaștere*, București, Edit. Minerva, 1970, p. XXIV.

[4] C. D. Zeletin, *ibidem*, p. IX.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Amici, voi *n-o cunoaşteţi*" (34);
„*Cunosc* un rău de moarte" (66);
„Poeţi, *cunosc* un demon" (142);
„*Cunoaşteţi* voi" (173);

apariţia, în ultimul vers, a deicticului *acesta* şi a verbului *a fi* (la prezent), de cîte trei ori.

Relaţia cuvînt-titlu (sau prin cuvînt al titlului) — cuvînt final poate fi şi de identitate:

„Oricine eşti, întinde-mi mîna, *frate*"
(*Fratelui meu cititor*, 70).

Aşadar, în sonetele care prezintă această structură (13/1), ultimul cuvînt, este, adesea, un „ecou" al cuvîntului titlu, fie în plan formal şi semantic, fie doar în plan semantic. Nu rareori, versul final cuprinde „un citat" semnificativ (*Ţepeş Vodă*, 102; *Atila*, 89; etc.). Aceste tipuri de sonet ilustrează „funcţia de temelie a ultimului vers", care se află la o limită de gradul 3 (limită de strofă, de grup de strofe = octavă şi limită a poeziei)[5].

În planul strofelor, funcţie de temelie are ultima terţină (raportul dintre versuri este 11/3). Distingem, şi din această perspectivă, mai multe tipuri de sonete. Primele trei strofe, de pildă, conţin motivarea atitudinii existenţiale exprimate în ultima terţină. Element introductiv este, în acest caz, *de aceea*:

„*De-aceea* pun în toate aceeaşi nepăsare
Şi scriu cu mîna rece şi gîndul măsurat,
Pe steagul vieţii mele, deviza: Nil mirare" (*Pe steagul*, 56).

Aceeaşi situaţie şi în poeziile *Mesagiu* (200), *Poetul* (227), *Apologie* (275) etc. În schimb, dacă este exprimată nu o atitudine existenţială, ci o reacţie momentană, element introductiv este, de multe ori, *şi-atunci*:

„*Şi-atunci* prin noaptea timpului etern,
Cel care-ai fost în cel ce eşti tresare,
Ca o gavotă-ntr-un salon modern" (*Inspiraţia*, 229).

Îndeosebi, în sonetele „de atmosferă", ultima terţină este introdusă prin *şi-atunci*: *Unei femei* (110), *O statuetă siriană* (128), *Amintirea* (237). Continuitatea, prelungirea aceleiaşi situaţii, esenţializate însă în ultima terţină, determină selectarea lui *şi* (uneori a lui *iar*) ca element introductiv:

„*Şi* te iubesc cu-nfiorarea vagă
Pe care-o dă presentimentul morţii...
Şi te urăsc că-mi eşti atît de dragă" (*De profundis*, 116);

„*Iar* printre veacuri, ne-ntrecut vlăstar,
Sădindu-ţi românească ta măsură,
Vei creşte-n neamul tău ca un stejar" (*Stejarul*, 301).

Dar exprimă opoziţia faţă de prima terţină:

[5] Jacques Geninasca, *Découpage conventionnel et signification*, în *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Librairie Larousse, 1972, p. 54.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

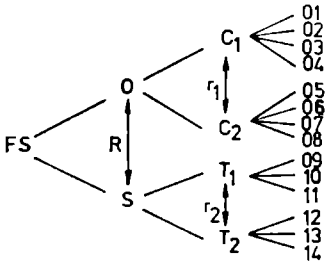
„*Dar* prins în lanț de-un trandafir de mai,
Mă clatin pe prăpăstii ca Petrarca,
Stînd atîrnat de-un fir de păr bălai" *(Eternul narcotic*, 256) [6]

sau, mai rar, față de ansamblul celor trei strofe:

„*Dar* au pierit duioasele cuplete,
Și-au atins misterioasa adiere
Din noaptea ceea plină de sonete" *(Noaptea sonetelor*, 115) [7].

Ultima terțină cuprinde și expresia cauzalității *(Piramida leilor*, 73) sau pe cea a concesiei *(Terra*, 164).

Observarea elementelor introductive din cadrul tuturor strofelor scoate în evidență o mai puternică unitate semantică a sextetului față de octet.



Schema nivelurilorr unui sonet

FS = sonet
O = octavă
S = sextet
C = catren
T = terțină
R = relația octavă/sextet
r_1 = relația $catren_1/catren_2$
r_2 = relația $terțină_1/terțină_2$

Dar se situează pe primul loc în marcarea raportului dintre catrene, iar *și* în relația dintre terține. Potrivit formulării lui J. R. Becher, antiteza e reprezentată însă nu numai de al doilea catren, ci și de sextet sau de ultima terțină [8]. *Dar* marchează schimbarea de plan sau de perspectivă în desfășurarea lirică, de pildă, trecerea din imperiul aparențelor în acela al realului *(Poem liric*, 109*)*, din domeniul imaginilor fizice în acela al impresiilor morale *(Suspin neronic*, 88*)*, schimbarea atitudinii în devenire temporală *(Pajul Cupidon*, 162*)* etc.

Prezența pronumelor la începutul strofelor reprezintă un element de continuitate semantică, mai ales în cazul pronumelui de persoana a III-a:

„Eu n-o slăvesc ca pe-o icoană vagă,
Ci-n tot ce văd ea capătă-ntrupare;
În tot ce simt, fiorul ei tresare
Și-n tot ce am, ființa ei mi-l dragă!

Ea-i munții mei și codrii plini de vlagă
Și-a rîurilor mele legănare.
Tot ce-i pustiu cînd sînt în depărtare,
Cînd vin spre ea, începe să m-atragă" *(Patria*, 106).

Antiteza planurilor se realizează, uneori, și prin schimbarea persoanelor *(...Că nu mai rîd*, 111*)*.

---

[6] Același raport, în sonetele *Flora vieții*, 236, *Răzbunare*, 257 etc.
[7] Aceeași relație și în *Chemarea florilor*, 367.
[8] J. R. Becher, *Philosophie des Sonetts oder Kleine Sonnetlehre*, în *Das poetische Prinzip*, Berlin, 1957, p. 407.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Interpretarea punctuației conduce spre concluzia independenței relative a strofelor, a închiderii lor, așadar, a unor construcții, în majoritatea cazurilor, finite sub raport semantic și sintactic. Bineînțeles, conexiunile intrastrofice — dinlăuntrul fiecărei strofe — nu exclud, ci presupun, conexiunile interstrofice, realizate însă în alte modalități și prin alte mijloace.

Raporturi interstrofice	Închidere	Deschidere
Catren I/Catren II (r_1)	96%	4%
Octet/Sextet (R)	97%	3%
Terțina I/Terțina II (r_2)	75%	25%

Studiul statistic atestă, în cadrul raportului interstrofic din octavă, închiderea, prin intermediul punctuației (punct, puncte de suspensie, semn al exclamării, semn al întrebării), în proporție de 96%, iar deschiderea (realizată prin punct și virgulă și două puncte) doar în proporție de 4%. În cadrul relației *octavă/sextet* (R), raportul închidere-deschidere este aproximativ același: 97% închidere față de 3% deschidere (deschiderea este realizată, în acest caz, și prin intermediul virgulei sau al absenței oricărui semn grafic, deci al ingambamentului); în cadrul relației interstrofice din interiorul sextetului, raportul se modifică sensibil (închidere — 75%, deschidere — 25%), fapt care indică o relativ mai puternică sudare sintatică și semantică a terținelor raportate la catrene.

Închiderea strofelor presupune, în planul procesului de elaborare artistică, o ridicată disciplină formală, o îndelungă cizelare a versurilor pentru cuprinderea în margini prestabilite a unui tot semantic și sintactic și pentru trasarea, în acest fel, a unor contururi clasice. Încheierea mesajului dintr-o strofă este marcată, în majoritatea cazurilor, prin intermediul punctului. Locul următor ca frecvență, în sistemul punctuației sonetelor, îl ocupă punctele de suspensie. Prezența lor are și rol stilistic, ele sugerînd crono-spațiul necesar producerii „rezonanței" de adîncime a versurilor sau prelungirii situației lirice evocate. Debutul unor strofe întregi prin puncte de suspensie (33 de cazuri) indică și deschiderea „spre stînga" a mesajului [9]. Afirmația este doar aparent paradoxală, pentru că închiderea marcată grafic, la nivelul semnificantului și la cel al semnificației imediate, parțiale, iar deschiderea, la cel al semnificației globale. Grăitoare pentru deschiderea spre stînga a mesajului este, în special, situarea primului catren după puncte de suspensie. Indicele exclamativ (de 71 de ori în final de strofă) și cel interogativ (de 40 de ori în final de strofă) marchează grafic prezența expresiei necenzurate a afectivității.

Atmosfera acustică a sonetelor este creată de revenirea a cinci rime — două în octavă (*a* și *b*) și trei în sextet (*c*, *d* și *e*). Unitatea sonoră a octavei se datorează paralelismului rimic al celor două catrene:

[9] Cu privire la „deschiderea spre stînga a mesajului" și „pauza de atmosferizare", vezi Alexandra Indrieș, *Corola de minuni a lumii*, Timișoara, Facla, 1975, p. 164.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

abba/abba, catrenul al doilea devenind, în felul acesta, „ecoul" primului. Structura rimică a sextetului este reprezentată de îmbinarea *ccd/ede*, urmată de forma *ccd/eed*.

rima în octavă	abba/abba	abba/baab	alte combinații
	238	8	—
rima în sextet	ccd/ede	ccd/eed	alte combinații
	205	30	11

Prin cele două tipuri structurale fundamentale ale sonetelor sale, *abba/abba/ccd/ede* și *abba/abba/ccd/eed*, Mihai Codreanu a optat pentru formula sonetului clasic francez [10]. Schema *abba/baab* considerată a fi caracteristică sonetului românesc [11] poate fi identificată doar în opt poezii, dintre care doar șase au fost publicate de poet în volum.

Aspectul ritmic dominant al versului este configurat de iamb, troheul apărînd cu totul accidental: „În concepția lui, sonetul constituie un *summum*, poezia de maximă virtuozitate: paisprezece versuri în ritm iambic endecasilab, în total o sută cincizeci și patru de silabe pot concura cu micile piese instrumentale lăsate de un Schubert" [12].

Ritm	iambic	trohaic
sonete	240	6

La nivel metric, endecasilabul pur se întîlnește în 110 sonete, iar alternanța decasilabului cu endecasilabul în 114 sonete.

Măsura versului	a=b=c=d=e=11	a=d=11, b=c=e=10	a=d=10, b=c==e=11	alte forme
Nr. de silabe	154	146	148	
Nr. de sonete	110	58	56	22

În ansamblul atît de organizat al sonetelor s-au ivit și cîteva experimente: *Cioclul*. Sonet invers. În ritm libertin (vol. *Turnul de fideș)* cu schema rimică: aba/bcc/edde/edde și cea metrică: 13/14/13/14/13/13 14/13/13/14/14/13/13/14; un endecasilab cu rime masculine *(Reticențe*, vol. *Turnul de fildeș)*, și un endecasilab cu alternanță de rime, după cum menționează însuși autorul în subsolul paginii *(Egotism*, vol. *Turnul de fildeș)*. Nu considerăm că și forma *abba/baab* ar reprezenta un experiment (ea fusese impusă în poezia românească deja de Eminescu), ci o combinație accidentală. Afirmația este confirmată și de particularitățile ritmice și metrice ale sonetelor respective, particularități, de asemenea, aberante, față de sistemul artistic al sonetistului. Astfel, doar trei din aceste poezii sînt scrise în endecasilabi iambici, în celelalte cazuri, măsura este de 8 și 14 silabe, iar ritmul unuia dintre sonete este trohaic.

Componentele structurale ale nivelului versificației demonstrează stricta organizare a sistemului poetic al lui Mihai Codreanu, unitatea arhitectonicii sonetelor sale.

[10] Cu privire la clasificarea sonetelor, vezi W. Mönch, *Das Sonett*, Heidelberg, 1955.
[11] *Considerații asupra sonetului din literatura română*, în „Orizont", 1968, nr. 11, p. 53.
[12] Const. Clopraga, *Studiu introductiv* la M. Codreanu, *Scrieri*, I, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Înflăcărarea gîndirii și profunzimea simțirii, căldura ideilor și decența sentimentelor par a estompa, în poezia lui Codreanu, limitele firești dintre expresia rațiunii și cea a sensibilității, creatorul supunîndu-se, parcă, cerinței exprimate în versurile lui Fontane :

„O lerne denken mit dem Herzen
Und lerne fühlen mit dem Geist".

Este semnificativă, în această privință, mărturisirea poetului cu privire la procesul creator : „Într-o convorbire cu noi, autorul *Statuilor* considera că procesul de creație poetică presupune două faze : una spontană, așazisa inspirație, alta rațională, de elaborare tehnică. Structura lui Mihai Codreanu e a unui clasic (a unui „calofil" ar fi spus Camil Petrescu), mai atent la perfecțiunea formală decît la substanța lirică. „Arta, preciza el la bătrînețe, o dă numai sentimentul trecut prin rațiune. Cînd sentimentul și rațiunea s-au solicitat și cînd din această solicitare a urmat o atingere, în scînteia aceea s-a născut o clipă de artă... Lirismul pur este insuficient. Trebuie ca rațiunea să intervie, să supuie sentimentul, și atunci abia va fi adevărată artă... "*(Amintirile unui vechi profesor)*"[13].

Armonioasă și doar aparent rece, creația lui Mihai Codreanu a impus în literatura română expresia poetică a unei atitudini umane, uneori sentimentală, deseori sceptică, dar întotdeauna demnă în fața existenței :

„N-am vrut să gem în jalnice cuplete,
Ci vrut-am să rămînă după mine
O rece armonie de sonete..." *(Flori de seră*, 168).

[13] Const. Ciopraga, *stud. cit.*, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

STAN VELEA

I. M. REJ — ÎNTRE HORAȚIU ȘI ERASM

Exceptînd compozițiile dialogate și cazaniile, o altă specie literară pe care M. Rej a cultivat-o cu destulă stăruință, a fost *speculum* — oglinda. Preferința pentru dispută sau pentru portretul didactic îi împarte viața și lucrările în două perioade. Mai întîi l-au atras dialogurile după care, în ultimul deceniu dinaintea morții, a optat pentru imaginea-portret [1]. Cele mai bune scrieri — *Imaginea vieții omului cinstit*, *Zoo*... și *Oglinda* se plasează în această perioadă. Într-un fel, era de așteptat. Pe de o parte, starea de spirit a epocii, dominată de didacticismul renascentist, dezvoltă o literatură înfloritoare pe teme parenetice. Adevărate tratate de comportare și morală sînt la ordinea zilei. *Principele* de N. Machiavelli, *Curteanul* de B. Castiglione, *Despre educarea unui stăpînitor* de R. Lorichius, *Viața unui om cinstit* de T. Piccolomini, *Curteanul polonez* (*Dworzanin polski*, 1566) de Ł. Górnicki (1527—1603) [2], la care se adaugă lucrările altor *praeceptor*-i de prestigiu ca Erasm din Rotterdam, J. L. Vives sau M. Montaigne — iată opere ce reactualizează valorile etice și civice ale civilizației antice și medievale în superioare scopuri educative. Pe de altă parte, însușirile firii și ale talentului — înclinații moraliste, interesul pentru problemele vieții, spiritul de observație și critic [3] — îl făceau potrivit pe Rej pentru acest gen de literatură.

Aportul lui M. Rej se realizează astfel într-o ambianță favorizantă. Cu expresii înrudite la nivele diferite și în alte cărți scrise mai înainte, *Imaginea vieții omului cinstit* însemnează o treaptă nouă, autorul intenționînd să înfățișeze o variantă posibilă a șleahticului polonez din secolul al XVI-lea. Este cel mai voluminos tratat moralist versificat conceput pînă la data apariției, anul 1558. Modelul, mărturisit de J. Kochanowski într-o elegie în limba latină, este acum *Zodiacus vitae* (1531) de Palingenius (Pietro Angelo Manzole). Înlocuind poetul, care meditează asupra lumii din perspectiva unui raționalist sceptic, cu tînărul discipol care

---

[1] Vezi și J. Pelc, *Dialogul și imaginea. Două tipuri de construcție dominante în poetica lui Rej (Dialog i wizerunek. Dwa dominujące typy konstrukcji wypowiedzi w poetyce Reja)*, în vol. *Mikołaj Rej la 400 de ani de la moarte*, p, 131.

[2] Apud J. Krzyżanowski, *În secolul lui Rej și al lui Stańczyk (W wieku Reja i Stańczyka)*, Varșovia, 1958, p. 131.

[3] T. Podgórska, *Mikołaj Rej — pictor de moravuri (Mikołaj Rej — malarz obyczajów)*, în vol. *Studii despre Mikołaj Rej. Creație și recepție*, p. 24.

Rev. ist. teorie lit., tom. 26, nr. 4, p. 555—574, București, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

caută înțelepciunea vieții în sistemele de gîndire a doisprezece filozofi, Rej schimbă titlurile articolelor originale — semnele zodiacale — cu numele cugetătorilor la care apelează: Hipocrate, Diogene, Epicur, Anaxagoras, Socrate, Teofrast, Solin, Platon, Zoroastru, Xenocrates, Solon și Aristotel. Învățăturile, pe care cei doisprezece gînditori le formulează în discuție cu tînărul, încheagă un particular tratat de filozofie. Ideile generale aparțin savantului italian, fiind respectate pînă în probleme de amănunt, mai ales în prima parte. Între considerațiile etice ale lui Palingenius și Rej nu sînt, de asemenea, deosebiri fundamentale. Diferențe frapante provin însă din temperamentul și concepția aproape contradictorii. În timp ce umanistul italian, ascet și pesimist, se îndoiește de existența fericirii pe pămînt, aflînd delicii numai în planurile spiritualității, Rej, din contră, necomplexat de erudiție, exaltă bucuriile vieții imediate, satisfacerea plăcerilor lumești în limitele cuminți îngăduite de virtuți [4].

De aceea, originalul, un text mai abstract și doct, un „tratat filozofico-moral fastuos în hexametri", alcătuit de pe pozițiile polemice ale liber-cugetătorului [5], capătă alte curgeri și semnificații.

Invadat cu amănunte din viața șleahtei polone de un poet veritabil care gîndește în imagini, „tratatul" abstract coboară în sfera literaturii propriu-zise. Dealtfel, atunci cînd enunță cugetări moralizatoare, Rej este mai rece și mai retoric [6]. Din fericire, mai totdeauna le ilustrează cu fapte de viață, cu obiceiuri și întîmplări a căror plasticitate sprijină ideea instructivă, împrumutînd lucrării și valori documentare [7]. E drept că inserțiunile de acest fel alungesc relatarea, diluată ici și colo de repetiții sau erori, dar îi dau și o picanterie care întărește elocința și înlănțuie atenția. În aceste abateri vioaie de la speculația doctorală a originalului se afirmă particularitățile măiestriei în sugerarea peisajelor miniaturale de un pitoresc inedit. Poem moralist prin excelență, închegat din versuri de 13 silabe, *Imaginea vieții omului cinstit* exprimă o concepție mai degrabă utilitară asupra lumii, idealul uman tinzînd spre liniștea horațiană. Componentele acestui sistem filozofic se vor desluși mai împlinit în ultima lucrare parenetică, *Oglinda*.

Spre deosebire de dialoguri, piese, predici și de *Imaginea vieții omului cinstit*, care atestă aplecarea spre tratarea epică a subiectelor, cu urmări adesea nedorite, în *Zoo*... canoanele speciei constituie o adevărată și binevenită școală pentru disciplinarea expresiei stilistice. Un fel de snoavă sau faceție în versuri puține și cu intenții moralist-comice, epigrama impunea turnarea unui conținut variat și dens în forme lingvistice succinte, nu o dată într-un număr fix de versuri, încălcarea convențiilor conducînd la compromiterea ideii. Apropierea lui Rej de o specie atît de constrîngătoare, în schimb, de foarte mare succes, este regizată de fundalul general critic al Renașterii. Tendințele parenetice ale epocii, manifeste și în folosirea posibilităților rîsului, cu începuturi greco-latine: *rideno castigat mores*, se interferează cu înclinațiile scriitorului deosebit

[4] Al. Brückner, *Mikołaj Rej*, Cracovia, 1905, p. 47—48.
[5] Cf. J. Ziomek, *Renesans*, Varșovia, 1973, p. 185.
[6] T. Podgórska, *op. cit.*, p. 47.
[7] Cf. St. Ptaszycki, *Prefață* la M. Rej, *Imaginea vieții omului cinstit*, St. Petersburg, Varșovia, 1881—1888, p. I.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de sensibil la stimulii comicului. Lui Rej îi revine astfel meritul de precursor și în dezvoltarea epagramisticii polone.

Cu izvoare de inspirație multiple — s-au indicat *Apophtegmata sive scita dicta* (1531) de Erasm din Rotterdam, *Factorum distorumque memorabilium libri novem* de B. Fulgoso, tradusă în polonă în 1541, *Illustrium exemplorum compendium* de Valerius Maximus, *Apophtegmata* (1556) de Lykostenes, *Epigrammata* (1557) de Alciati [8] ș.a. — octostihurile lui M. Rej constituie o carte masivă cu nimic mai prejos decît *Imaginea vieții omului cinstit.* Alcătuit aparent la întîmplare din secvențe deconcertant de eterogene, volumul se compune din 5 cărți — capitole ordonate pe cîteva idei mai de ansamblu. Discuția dintre Particular și Republică, plasată înainte, are rolul unui argument care explică rosturile operei. Relevînd nepăsarea tuturor față de treburile obștei, lăcomia de averi și absența oricăror preocupări pentru preîntîmpinarea nenorocirilor ce ar putea veni, partenerii se înțeleg să-i certe pe vinovați prin pildele strălucite sau dimpotrivă ale înaintașilor, întrucît e mai ușor și mai bine să învețe din pățaniile altora. Veșmîntul umoristic, de multe ori satiric, care îmbracă aceste învățături, este anunțat și întemeiat prin intervenția măscăriciului, cunoscut pentru adevărurile rostite într-o vreme cînd adevărații răspunzători se închistează în carapacea propriilor interese.

Octostihurile din primul capitol tind să realizeze acel loc comun al poeticii antice : *utile et dulci.* Dictoane formulate în împrejurări memorabile, întîmplări și fapte de arme ale unor personalități ilustre din trecutul îndepărtat sau din contemporaneitate trimit, în versuri de 13 silabe, la moduri de comportare și gîndire vrednice de laudă. Abaterile de la exactitatea istorică prin deformarea de nume, atribuirea greșită, combinarea și schimbarea modelelor sau prin neînțelegerea originalului latin nu știrbesc adevărurile din ordinea morală. Sensurile educative sînt subliniate de epigramele de la sfîrșit, 215—235, dedicate femeilor. Dacă pînă și niște ființe atît de slabe și schimbătoare dovedesc în situații dramatice curaj, cinste și statornicie, de la bărbați se așteaptă cu atît mai mult. Destule din maximele și faptele din acest capitol vor servi ca argumente și în *Oglinda.*

Interesul cititorului sporește în partea a doua, consacrată stărilor și neamurilor din Polonia, datorită numeroaselor elemente cu valori de document istoric sau de moravuri, pe care le conține. Este, în fapt, o trecere în revistă *sui generis* a straturilor sociale, prezentată de sus în jos, de la familia regală pînă la șleahtici. Concepute în tonuri panegirice, în funcție și de treptele ierarhice, epigramele despre laici, 1—41, ca și cele despre clerici, 42—51, pornesc de la nume de persoane sau neamuri, înșirîndu-se apoi cîteva însușiri caracterizatoare. Se stăruie de preferință asupra marilor demnitari, a funcțiilor ce le dețin și a foloaselor țării.Pe măsură ce coboară spre starea șleahticilor, grupați pe dregătorii, dar și după apartenența teritorială, se ivesc și aluzii critice. Sensul numelui, porecla, mărimea neamului, însușiri tipologice, merite ș.a. slujesc auto-

[8] W. Bruchnalski, *Prefață* la M. Rej, *Zoo...*, Cracovia, 1975.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rului pentru a schița portrete nu o dată notabile. Cît de vrednice de atenție pot fi unele, o arată și versurile închinate lui Jan Kochanowski :

„Uite cît poate învățătura bună,
Cînd harul înnăscut pe lîngă ea s-adună.
Se vede-n viață și-n fapte se arată,
La Kochanowski Jan, șleahtic leah după tată.
La el harul face cu cartea casă bună,
Și multele-i scrieri i-arată împreună.
N-are decît Tibul cu pene-oricît să scrie,
Că tot n-ar ști așa virtutea s-o descrie".

Sau cel care descrie propria imagine. După ce la început se autoironiza, spunîndu-i cititorului că seamănă cu Ulise, nu prea frumos, dar iscusit la vorbă, și că, dacă ar fi învățat pe alte meleaguri, ar fi ajuns un alt Homer sau Platon polonez, își înfățișează astfel propria fire și viață :

„În ușă cît vrei izbește-ți ghete potcovite,
Apoi cît vrei privește la zidurile boite[9].
Aleargă după jilțuri, apucă fiertura,
Cu ori și ce prilejuri cîrpește-ți strînsura.
Cu cine vrei, vorbește. Eu liniște-am deplin,
Cînd, stînd la mine-acasă, lui Dumnezeu mă-nchin.
Din toți Stăpînul ăsta ară cel mai bine,
Nimeni la nici un rege n-a ieșit mai bine".

Se configurează în aceste versuri, și în altele, limpede, o filozofie pragmatică, anunțată mai mult, un mod de a concepe viața, care crește din acea *aurea mediocritas* a lui Horațiu și din *irenismul erasmian*[10], elemente ce se vor amplifica determinant în *Oglinda*.

Dacă primul capitol era închegat în majoritate din versuri laudative, al treilea este profilat aproape în întregime pe direcții critice. Ierarhia social-administrativă, laică și bisericească, este reluată pentru a i se reproșa fiecărei trepte abuzurile ; șfichiuirile usturătoare ale satirei sînt solicitate aici din plin. Deoarece critica lui Rej nu se adresează unor persoane anume, ci unor funcții publice, deprinderi, dogme și organisme administrative — seimul, consiliile coroanei etc. — dezvăluind starea de fapt și enunțînd-o pe cea ideală ; cum sînt și cum ar trebui să fie. Mai puțin aspre în intenția critică, dar tot atît de consecvente în cea didactică, epigramele din al patrulea capitol vorbesc despre aceleași teme : obiceiuri condamnabile ori înălțătoare, autorul recomandînd intransigent superioritatea neclintită de nimic a virtuților capitale. Sfera experienței umane este îmbogățită cu imagini din lumea animalelor și a păsărilor, care apropie epigrama de fabula esopică. Toate acestea vor fi plenar rediscutate, repetăm, și în *Oglinda*.

Mai pronunțat umoristice sînt, în fine, *Facerii (Figliki)*, istorisiri vesele, cele mai multe cu originea în forme ale înțelepciunii populare, care alcătuiesc ultima parte, a cincea. Proverbele, zicătorile și vorbele de duh, care le stau la bază, dau și titlurile acestor octostihuri șugubețe,

[9] Aluzie la obiceiurile șleahticilor de a scrie pe pereții casei învățături utile.
[10] Într-un studiu de literatură comparată, *Despre Erasm și Rej (O Erazmie i Reju)*, Varșovia, 1972, 292 p., Z. Szmydtowa face apropieri interesante între cei doi scriitori.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

unele cu surse culte : antichitate, *Decameronul* ș.a. Urmărind cel mai adesea declanșarea rîsului jovial, reconfortant, printr-un final-poantă, tîlcuirile ridiculizează păcate ale firii omenești — lăcomia, prefăcătoria, minciuna, prostia, preacurvia — exprimînd admirația neprecupețită față de istețime, îndemînare, vrednicie etc. Didacticul conviețuiește simbiotic cu ludicul pe fundalul varietății *silvae*-lor [11], *obscoena* medievale căpătînd totuși un plus de rafinament umanist. Un număr mare de snoave-epigrame privesc pe reprezentanții rantiei duhovnicești : preotul și călugărul, comicul umoristic, licențios uneori, țintind văduvirea clerului de o măreție nemeritată și înșelătoare.

Zoo... — aluzia din titlu se referă probabil la diversitatea infinită a lumii, așadar la pluritatea impresionantă a problematicii de amănunt — este tot un fel de tratat parenetic pe măsura *Imaginii vieții omului cinstit*, în forme schimbate, dar cu aceeași finalitate. Rimele cam sărace, majoritatea verbale, repetările de cuvinte sau idei și versul nu prea cizelat [12], deficiențe lesne de înțeles la stadiul de atunci al dezvoltării limbii, nu anulează meritele scrierii. Autorul însuși se adresează cu modestie cititorului, rugîndu-l să se arate îngăduitor cu cele greșite. Tot ce a scris el poate da de gîndit sau poate provoca rîsul purificator, în același timp însă este spre slava limbii polone :

„Să afle dar, acuma, mulțimea de popoare,
Că leahul nu e gîscă, ci limba lui își are".

S-au semnalat filiații cu *Eneida* lui Virgiliu și *Alexandria* (1551), cu *Discuția curteanului cu un călugăr (Rozmowa dworzanina z mnichem*, 1551—1553) de Marcin Kromer (cca 1512—1589) și *Curteanul polonez* de Ł. Górnicki, s-au făcut trimiteri convingătoare la destule izvoare vechi și mai noi și, firește, se vor mai face. Acuitatea observației în portretistica individuală, alegorismul cu aplecări spre vizualitate, prins într-o gîndire concisă, apropiată de cea emblematică sau iconologică [13] și comicul facețios gratuit, dar și cu adrese satirice, rămîn izbutite și slujesc bine acelorași țeluri moralizatoare. Scriitorii polonezi de epigrame, snoave, fabule și aforisme din epocile ulterioare îi vor datora mult deloceruditului Mikołaj Rej. Adevărata măsură, ca scriitor și moralist, și-a dat-o în *Oglinda*. Ultima operă, aparținînd aceleiași specii parenetice, *speculum*, îi încununează într-un fel, formal și conținutistic, întreaga activitate. Aproape fără excepție, ideile mari cuprinse în celelalte scrieri, dialoguri, piese, cazanii și „imagini", se împletesc aici într-un tot mai unitar în proză și versuri, care iradiază învățături practice pentru ciclul complet al vieții. Ca și în alte cazuri, se pot stabili și acum înrudiri structurale cu alte opere similare ; cu tratatul despre educația stăpînitorilor al lui R. Lorichius ori cu *Curteanul polonez* de Ł. Górnicki. Principiile formulate însă, pasibile

[11] J. Kotarska, *Rej faceționistul (Rej jako facecjonista)*, în vol. *Studii despre Mikołaj Rej. Ccreațle și recepție*, p. 58—59.

[12] J. Starnawski, *Despre „Zoo..." de Mikołaj Rej de Nagłowice (O „Żwierzyńcu" Mikołaja Reja z Nagłowic*, Wrocław, Varșovia, Cracovia, Gdańsk, 1971, p. 109—111.

[13] Cf. J. Ziomek, *ibidem*, p. 188.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de aprecieri, sînt, cum s-a mai spus, adevărate *loci comunes* în literatura Renașterii, așa că o influență hotărîtoare este dificil de susținut. În timp ce Lorichius sau Górnicki însăilează portrete statice, la un moment dat, Rej urmărește imaginea în devenirea vîrstelor biologice, ale entității individuale și ale lumii, deci cu semnificații mult mai ample [14].

Arhitectura cărții se alcătuiește din șapte părți de importanță și volum inegale, la care se adaugă bibliografia lui A. Trzecieski. Vrednică de toată atenția este îndeosebi prima despărțitură — *Viața omului cinstit*. Scrisă în proză, la o vîrstă cînd neastîmpărul tinereții își aflase limanul, înfățișează transpus în planul idealității morale și cetățenești idealul de viață al unui om, de fapt, al unei stări sociale — șleahta. Cele trei capitole-cărți acoperă etapele principale ale ciclului natural, copilăria, maturitatea și senectutea, constituind veritabile lecții susținute de ilustrări pilduitoare din realitatea zilnică sau din lectură. În prima secvență, copilăria și adolescența, autorul insistă asupra unor precepte educative care să formeze norme de gîndire și comportament proprii șleahticului cetățean. De relevat că, în sfaturile pe care le formulează, nu se vede întotdeauna renascentistul convins de utilitatea disciplinelor raționaliste. Crescut în tradițiile evului mediu, le va depăși mereu în direcții umaniste, fără însă a se statornici definitiv în universul renascentist ; va face astfel în permanență legătura între două culturi diferite. Postulînd necesitatea îndrumărilor de ordin practic, cu foloase imediate pentru individ și colectivitate, Rej pledează pentru familiarizarea minților fragede înainte de toate cu viețile bogate în virtuți și înțelepciune ale primilor creștini. Gramatica, logica, aritmetica, astronomia, muzica și alte asemenea discipline încărcau prea devreme memoria cu inutilități adesea păgubitoare. Științele eliberate de chingile medievalității catolice sînt necesare — va recunoaște totuși Rej — numai după ce tînărului i s-au inculcat fundamentele caracterologice. Adolescentul poate învăța de toate prin orice mijloace, deoarece însușirea sistematică a cunoștințelor în școală, conversațiile cu oameni superior dotați, călătoriile în străinătate etc. nu fac decît să cultive virtuți care îndepărtează asperitățile ignoranței, împodobind firea tînărului cu deprinderi alese.

Valorile precumpănitor formative ale indicațiilor din prima parte se vor menține și în a doua, dedicată maturității, cu toate că accentele moralizatoare și programatice se întăresc substanțial. Viața printre semeni impune o conduită adecvată care să cîștige respectul și dragostea celor din jur și să asigure succesul carierei alese. Frecvența modalităților de construire și comunicare a învățăturilor, nu prea variate, vădește o tehnică statornicită. De cele mai multe ori cutare însușire se expune conform schemei următoare : definirea noțiunii, cum se poate ajunge la ea, cum se poate evita, exemple intenționat cît mai elocvente din lumea păgînă ori creștină, conținute în cugetări, proverbe și întîmplări cunoscute din realitate sau fictive. În acest chip se vorbește despre dreptate, vrednicie, bunătate, consecvență, fidelitate, cumpătare, înțelepciune ș.a., ca și despre mîndrie, îngîmfare, lăcomie, invidie etc., ilustrările narative sau dictoanele repetîndu-se nu o dată. Procedee asemănătoare subliniază criteriile de selecție a prietenilor, a soției și, la nevoie, a funcțiilor publice. Un loc

[14] J. Ziomek, *ibidem*, p. 192.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aparte îl ocupă sfaturile gospodărești, grupate după anotimpurile anului și legile naturii. Insistența descrierii și idilismul vieții la țară pun în lumină concepția autorului, în care expresia horațiană *aurea mediocritas*, repetăm, are un rol însemnat. Dealtfel, maxima lui Horațiu și irenismul lui Erasm circumscriu întreaga filozofie de viață a lui M. Rej. Traiul tihnit la moșie, ocolit de zbuciumul măririlor deșarte, consolidat, în schimb, pe bucuriile deloc prestigioase, dar numeroase și în fond esențiale ale existenței zilnice, constituie idealul rîvnit de autor și nobilimea polonă de mijloc în secolul al XVI-lea. Momentele de vlăguire ale expunerii, de lîncezeală în amănunte minore, sînt contracarate în parte prin coloritul dens și divers.

O configurație similară are și partea despre senectute. Calmul vîrstei, potolirea patimilor, îngăduie cugetarea senină la anii trecuți și la treburile lumești din perspectiva unei experiențe apte să generalizeze. Liniștea și înțelepciunea, cumpătarea, lecturile utile și tovarășii credincioși — iată, într-un cuvînt, scuturile de nădejde ale omului, care-l ajută și-l pregătesc să suporte gîndurile trecerii dincolo fără spaimele de prisos ale morții — lege care nu iartă pe nimeni. Dacă la cele de mai sus se adaugă și ultima parte a *Oglinzii*, *Despărțirea de lume*, concepută pe aceleași axe ideatice, ciclul biologic se închide firesc. Omul se desprinde de lumea efemeră fără amare păreri de rău, împăcat cu propriul destin.

În *Viața omului cinstit* filozoful este întrecut evident de moralist iar acesta, ca și în alte scrieri antecedente, de artistul plastic. Această adevărată enciclopedie de morală este gîndită și comunicată de un realist de Renaștere, care condamnă cu violență cusururile și nu amenință cu nenorociri înspăimîntătoare, opunînd răului exemplul grăitor [15]. Șarja satirică, umorul gras sau gluma serioasă — a se vedea apoftegmele din secvența treia — întăresc și mai mult aceste valențe ale poeticii lui Rej. Scenele din viața obișnuită a șleahticilor, fețiile, maximele celebre, întîmplările hazlii sau nu sînt, la drept vorbind, purtătorii realizării ca artă literară, ai valorii estetice. Funcțiile parenetice mai împlinite în ansamblul unui sistem filozofic irenist-ataraxic, limbajul mai nuanțat și sintaxa mai relaxată, mai bine mulată pe sensuri și forme decît în lucrările dinainte de 1568 plasează *Oglinda* pe locul de frunte în ierarhia valorică a scrierilor lui M. Rej. Intenția didactică, susținută și de mijloacele retoricii — alocuțiunea cu adresă directă, propozițiile exclamative sau inflexiunile biblice ale stilului, precum și ritmizarea narațiunii prin opriri exemplificative, paralelisme sintactice și de expresie etc. concură eficient la captarea atenției [16]. Scopuri identice, patriotic-moraliste, îndeplinesc și celelalte capitole ale *Oglinzii*. În partea a doua, de pildă, intitulată *Scurtă precuvîntare către polonezul cinstit din starea cavalerilor*, creionează la început, în intenții comparatiste, o serie de schițe tipologice pe naționalități, desigur părtinitoare în raport și de relațiile pașnice sau din contră, pentru a prezenta ulterior calitățile, dar mai ales defec-

[15] T. Podgórska, *ibidem*.

[16] Vezi M. Korolko, *Considerații despre retorică și ritm în proza lui M. Rej (Uwagi o retoryce i rytmie w prozie M. Reja)*, în vol. *Mikołaj Rej)*, în vol. *Mikołaj Rej la patru sute de ani de la moarte*, p. 115—116.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tele conaţionalilor săi de pe poziţiile celui care doreşte prosperitatea obştei, a Republicii. Căci dacă :

„Eu sînt ca toboşarul ce-şi bate darbana,
Voi, clopote măreţe, daţi zvon s-audă ţara".

2. J. KOCHANOWSKI — POEZIA CONVIVALĂ ŞI REFLEXIV-FILOZOFICĂ

Imaginea unui Kochanowski auster, petrecîndu-şi viaţa exclusiv în limitele aspre ale virtuţilor, este cu neputinţă de închipuit. Stă împotrivă una dintre faţetele deloc minore ale creaţiei, constituită de numeroasele epigrame, cîntece de pahar şi vorbe de duh concepute de-a lungul anilor în limbile polonă şi latină. Spirit renascentist, a deprins într-adevăr gustul virtuţilor din cultura vechilor greci şi romani, cultivîndu-le stăruitor în operă şi în traiul de zi cu zi, dar raţionalismul umanist l-a îndemnat să nu dispreţuiască nici bucuriile vieţii pe pămînt. Şi pe acestea le-a cîntat în repetate rînduri, în orice caz mult prea des pentru a le considera doar nişte glume convenţionale, fără nici o relaţie conceptuală ; cu atît mai mult cu cît nu puţine depăşesc sfera umorului, abordînd cu posibilităţi enunţiative îndcosebi probleme de profunditate filozofică. Zămislite în ceasuri de răgaz meditativ ori improvizate cu prilejuri potrivite, epigramele, *foricoenia*[17] şi zicalele glumeţe au apărut aproape toate în acelaşi an, 1584, în selecţia îngăduitoare a autorului, atestînd aplecarea umoristică moştenită din partea mamei. Tematica foarte variată, ca şi versificaţia, învederează totuşi, la o cercetare atentă, cîteva direcţii preferate, e drept, şi acestea inegal ilustrate cantitativ.

Cele mai multe epigrame şi cîntece de petrecere poartă caracteristicile speciei ca atare ; sînt scrise sau rostite cu scopul expres de a înveseli, nu o dată de a îndrepta cu ajutorul rîsului, hazul gratuit prefăcîndu-se astfel în lecţii usturătoare. În versuri puţine, mai degrabă scurte — se spun doar într-o ambianţă de *comedones et bibones* care nu excelează prin răbdare şi luciditate — trebuie să îmbrace ideea în veşminte umoristice mai îngroşate şi să se încheie cu o poantă menită să pună punctul pe i şi să stîrnească hohotele comesenilor. Nepărtinitor cu el însuşi, autorul dirijează adesea jetul ironiei asupra propriilor produse, începînd prin a declara că în astfel de împrejurări nu-l interesează cumplitul Marte ori Ahil cel iute de picior, ci numai glumele şi jocurile de cuvinte pentru care este răsplătit la ospeţe cu mîncare şi băutură *(Despre cărţile mele)*. Ştie că „rimele-i sînt bete, pentru că bea şi el bucuros" *(Despre rimele mele)* şi apreciază cu onestitate că sînt şi bune şi rele, recunoscînd că cititorul nu va găsi în ele sentimente profunde [*Rimelor mele (Do swych rymów)*]. Sînt însă numai nişte „fleacuri" care nu vor să facă rău şi nici să slujească umile nimănui, vorbind de bine şi criticînd cu măsură deprinderile oamenilor, nu pe cineva anume *(Epigramelor)*. De aceea, nu se supără cînd alţii i le socotesc proaste, el însuşi aruncîndu-le pradă

[17] Cuvîntul a fost creat de Kochanowski din lat. *coeno* = a mînca, a lua masa şi lat. *foris* = *afară, în afara* (casei propriu). Similar semantic, ca specie literară nu se confundă în întregime cu epigrama ; l-am redat prin cîntece, versuri de petrecere, de pahar.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

focului în momente de deprimare. Firește, asemenea păreri sînt comunicate în tonalitatea glumei inteligente, foarte rar licențioase, care sugerează, în fond, reversul afirmației, moralizînd.

Cromatica tematică a epigramelor convivale este deosebit de bogată, iradiind trimiteri către mai toate scăderile caracterologice. Cele mai frecvente sînt beția și lăcomia al căror comic intens atinge nu o dată treapta rîsului gîlgîitor; mai ales cînd e vorba de închinătoarele prea zeloase ale lui Bahus. În *Epitaful babei bețive (Nagrobek opilej babie)*, dialogul care se înfiripează între un trecător ocazional și baba înmormîntată exteriorizează valențele caricaturale ale șarjei; replicile se caută zadarnic pe două planuri separate, fiecare dintre conlocutori urmîndu-și gîndul lui, ca în teatrul absurdului:

„Ce-i asta?" — „Bea sănătos!" — „A cui e groapa nouă?"
„Hai, mai repede, pîn-acum goleam vreo două!"
„Nu vrei să ne-nțelegem" — „Hai, toarnă cu spor!"
„Baborniță smintită, să bei cu nu-ți dau zor.
Vreau să știu cum te cheamă". — „Pe dracu, la ce bai
Să știi cine e-n groapă? Ce folos vrei să ai?"
„Atunci rămîi cu bine!" — „Păi cum, fără bere?"
„Uită dar!" — „Trează n-am fost nici măcar la veghere".

Unele dintre epigrame și „foricoenia" sînt pur umoristice, create numai pentru a statornici bună dispoziția ascultătorilor. Acest caracter îl au în special apoftegmele în proză — vorbe de duh în forme sintetice, cu puncte de plecare în întîmplări reale pe care le istorisește cu mult har anecdotic. O parte seamănă cu proverbele explicate, circulația orală îndelungată impunîndu-le ca atare. Cu prostul e primejdios să glumești, de pildă.

În registrul cantitativ urmează la rînd epigramele dedicate femeii; cca. 70 în *Epigrame* și 22 în *Foricoenia*. Majoritatea covîrșitoare tratează despre iubire. Într-o prelucrare anacreontică poetul ar dori să cînte lupte sîngeroase, arme și armuri, dar lăuta aparține lui Cupidon și pe acesta îl slăvește.

„Căci lăuta cu-a ei fire
Vrea să-mi cînte de iubire".

Gingășia și puritatea sentimentului de dragoste, dorul de farmecele Hannei, visurile și suferințele pricinuite de capriciile iubitei — iată numai cîteva din nenumăratele motive care populează epigramele și versurile de pahar ale lui Kochanowski. Nu puteau lipsi, fără îndoială, nici slăbiciunile ființei adorate, al căror repertoriu se încheagă lesne din înclinația spre fantezia grațioasă, prelungirea factice cu ajutorul aparențelor a vîrstei marilor iubiri, nepăsarea, echivocul și indecizia comportării, luxul exagerat, insațietatea de distracții, firea schimbătoare, parcimonia în dăruirea nurilor sau prea marea lor risipă, deșertăciunea etc. Femeia, considerată tipologic, în bine și în rău, este sfătuită să se bucure de fericirea iubirii statornice la vremea potrivită, orice diplomație ulterioară arătîndu-se de prisos. Căci frumusețea-i pieritoare, fie și cioplită în marmură.

Expuse într-o gamă emoțională diversă ce pendulează dezinvolt între hîrjoană și reproș, dojană și sfat, sfada reținută și rugămintea blîndă, duioșie și bucuria exultantă, ironia ușoară și înțelegere, *epigrammata*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

amatoria, cu rare excepţii de îngroşare neaşteptată spre licenţios, sînt dominate de tonuri moderate. Nici măcar suferinţele, de obicei de proporţii universale, nu mai sînt convingător pustiitoare, intensitatea lor fiind atenuată considerabil de acea aură jucăuşă ce netezeşte asprimile, înstăpînind o atmosferă lejeră, de aparentă neluare în serios; totul este scris sau spus spre delectarea spiritului, eventual spre instruirea lui, chiar dacă ici şi colo se deslueşesc reverberaţii reflexive mai adînci. Multe din aceste epigrame sînt pe buzele tuturor, confirmînd audienţa lor mare în Renaştere, şi le aflăm la mai mulţi scriitorii, contemporani sau nu. Precum distihul:

"Îmi spui adesea, dragă, că nu păcătuieşti.
De ce atunci la preot te tot spoveduieşti",

pe care-l vom întîlni mai tîrziu şi la I. Krasicki (1735—1801).

Epicureismul lui Kochanowski, al renascentiştilor în genere, depăşeşte însă stadiul culinar-hedonic şi ataraxic [18], poetul formulînd şi aici meditaţii de natură filozofică asupra vieţii. E adevărat, constrîngerile modalităţii literare nu i-au îngăduit expuneri docte, închegate, ideile exprimate rămînînd mai mult nişte enunţuri care vor cunoaşte cuprinderi conceptuale mai ample, de sistem, în *Cîntece*, *Elegii* şi în *Trenii*. Tonul de ansamblu se păstrează tot cel de petrecere, căruia, pe anume treaptă a euforiei, i se adaugă nuanţe reflexive fără a distona. Dealtminteri, abstracţiunile nu sînt premeditat prea complicate pentru a putea fi recepţionate fără eforturi deosebite. Asemenea epigrame vor fi, desigur, mai pronunţat educative, împărtăşind învăţătura directă în propoziţii sentenţioase. Toate pleacă de la axioma procesualităţii universale, pe acest fundal dinamic subliniind efemeritatea a tot ce-i legat de viaţa omului. Cîteodată în versuri care se întipăresc uşor în memorie, impresionînd sensibilitatea prin simplitatea melodică a prozodiei şi adevărurile pe care le comunică. Experienţa semenilor îl îndreptăţeşte pe autor să afirme de la bun început că, într-o lume trecătoare, nimic nu poate fi statornic, virtutea, frumuseţea, puterea, banul şi slava petrecîndu-se la fel de repede ca şi iarba cîmpului. De aici imprevizibilitatea unui destin totdeauna incert, disponibilitatea-i permanentă, demonstrată îndeosebi de epitafurile multe la număr, disponibilitate care generează tot felul de sfaturi referitoare la cel mai înţelept mod de a trăi, la cea mai potrivită atitudine de viaţă pentru individ şi colectivitate. Deseori îndemnurile iau forme mai concrete, precise, privind cutare împrejurare, virtute sau deşertăciune, prilej cu care autorul recomandă de regulă folosirea roadelor durabile ale înţelepciunii. Sînt elemente cu surse în raţionalismul filozofic al umaniştilor.

În fine, în cele două culegeri — *Elegiarum libri IV*, *eiusdem Foricoenia sive Epigrammatum libellus* şi *Epigrame* — sînt şi cîteva versuri anticlericale. Ca şi în poemele publicistice, critica şfichiuieşte necunoaşterea canoanelor şi neglijarea obligaţiilor sacerdotale de către slujitorii bisericii, din cauza cărora se ruşinează a-l numi sfînt şi părinte pe papa

[18] Vezi şi Z. Szmydtowa, *op. cit.*, p. 29.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de la Roma. Lăcomia, ușurătatea, deșănțarea, nepotrivirea dintre vorbă și faptă sînt tot atîtea racile pe care autorul le impută sutanei preoțești.

Apreciate în totalitate, înglobînd așadar și avertismentele amicale cu adresa indicată în titlu, epigramele, versurile de pahar și zicalele în proză se definesc în întregul lor drept *convivalia et irrisoria*, deși se plasează pe cîteva făgașe ideatice diferite. Atmosfera bonvivantă și rîsul zglobiu, dublat de intenția parenetică, reprezintă finalitățile antrenante ale acestor odihnitoare creații, atît de gustate de spiritul renascentist. Nu toate sînt originale. Rememorînd poezia convivală din antichitate, foarte multe sînt tributare izvoarelor în decor, motive, stil și structură. Se pot depista cu ușurință preluări din *Anthologia graeca*, publicată de călugărul Planudes la Constantinopol în 1494, din Anacreon și Atenaios, din poeții latini Horațiu și Catul etc. Epigramele reprezintă produsele autoironiei ușor stilizate, proprii poetului musafir, poetului-parazit, care-i năpădit de tristețe cînd mănîncă la masa-i modestă. Abia cînd este invitat la un ospăț pantagruelic se simte mulțumit și își recapătă buna dispoziție. Verva-i inspirată, stimulată din belșug cu vinuri bune, distrează pe toți companionii cu istorisiri anecdotice și vorbe de duh în care hălăduiesc laolaltă gluma și veselia, flatarea și declarațiile sincere, dragostea și prietenia, un dram de melancolie și filozofie etc. [19]

Expresie convingătoare a liricii meditative și, în parte, măsură de valoare, sînt *Cîntecele*, cele mai multe apărute în volum după moartea autorului, în 1586. Luînd, se pare, numele din tradiția melică autohtonă sau traducînd, probabil, cuvîntul latinesc *carmen*, întîlnit la Horațiu, Kochanowski a creat aproape fără înaintași în literatura polonă modelul acestei subspecii lirice receptate prin citire; ca și în cazul poemului satiric [20]. Din cele peste 60 de cîntece publicate, marea majoritate sînt socotite originale, investigațiile istoricilor literari dovedind pînă acum relativ puține prelucrări și traduceri *sensu stricto:* cinci din Horațiu, cîte unul din Ovidiu, Properțiu și Simonides din Keos și de tot puține din mitologia greacă. Dacă în ceea ce privește conținutul cîntecele se pot împărți și ele cam în aceleași grupe tematice ca și epigramele, inegalitățile cantitative sînt de astă dată mult mai mari. Cele închinate iubirii și femeii scad la 21, evenimentele istorice răzbat în numai cinci, iar cele convivale se subțiază cu totul; din trei doar două sînt neîndoielnic menite distracției la ospețe, al treilea putînd figura și în altă categorie. Limbajul cifrelor este expresiv, situînd cu rigoare în planul principal predominanța tonalității reflexive, atît de prielnică generalizărilor de amplitudine filozofică. Lirismul meditativ pătrunde intempestiv și în cîntecele de dragoste, aducîndu-și umbrele melancoliei pînă și în cele convivale (I, 3, 18, 20) [21] și subminîndu-le finalitatea umoristică; la fel în cele cu subiecte din istoria veche (I, 10) ori contemporană (II, 1, 5, 8, 13). Dealtfel, stratul reflexiv-instructiv face întotdeauna casă bună cu cel emoțional, explicitarea didactică, ordonată și limpede, fără căderi într-o metaforică

[19] Apud St. Łempicki, *Renașterea și umanismul în Polonia (Renesans, humanizm in Polonia)*, Varșovia, 1951, p. 161.

[20] J. Ziomek, *op. cit.*, p. 217–218.

[21] Cifrele arabe indică numărul cîntecului, iar cele romane cartea. Fr. = *Fragmente sau restul scrierilor (Fragmenty albo pozostałe pisma)* apărute mai tîrziu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

digresivă, nemicşorînd valorile afective ale textului[22]. Este unul din punctele de rezistenţă ale poeticii lui J. Kochanowski.

Era firesc, prin urmare, ca ideile despre lume, prefigurate sporadic în epigrame, să tindă a se înlănţui aici într-o construcţie cît mai unitară. Nici de astă dată, bineînţeles, nu poate fi vorba de un sistem perfect închegat, original şi profund în toate articulaţiile. Mai toate elementele alcătuitoare deveniseră *loci communes* în cultura vremii. Valoarea lor constă deci mai mult în posibilitatea integrării într-o concepţie raţionalist-umanistă exprimînd o stare de cultură corespunzătoare înfloririi gîndirii în Renaştere. Lecturile sistematice, înainte de toate, şi observarea vieţii i-au format poetului convingeri mai generale pe care le va transfera şi în *Cîntece;* de aci amprentele livreşti care se resimt unde şi unde.

La prima ochire asupra lumii, oricît de sus l-ar ridica talentul poetic, detaşîndu-l de ceilalţi semeni, sensibilitatea intelectuală îi este impresionată aproape şocant de complexitatea acesteia. Neizbutind să-i descifreze resorturile lăuntrice, o socoteşte de neînţeles, orice strădanie în acest sens consumîndu-se zadarnic (I, 9). Impresia de neputinţă este întărită şi de schimbările care se succed cu repeziciune şi aparent fără cauze în fenomenologia concretă (II, 17). Rapiditatea transformărilor inculcă ideea vremelniciei, a lipsei de durabilitate, într-un cuvînt, efemeritatea realităţilor pămînteşti care evoluează într-o direcţie ireversibilă (I, 14). La rîndul ei, nestatornicia prezentului se transmite şi viitorului, cu atît mai puţin cunoscut şi nesigur (I, 9, 4; II, 9; *Fr.* 2). În acest univers incomprehensibil individul izolat nu poate fi decît o jucărie în voia valurilor (I, 24). Motivul există şi în *Laudă prostiei* de Erasm de Rotterdam, „prima comedie nedivină a vieţii omului"[23]. Dependenţa lui totală de *fortuna labilis* este îngrădită doar de posesia virtuţii şi înţelepciunii care-l ajută să-şi poarte drept corabia vieţii pe imensitatea mişcătoare a oceanului. Ceea ce susţine schelăria universală prin fire invizibile minţii omeneşti, întemeindu-şi armonia dezvoltării pe căi neîntîmplătoare, este însăşi divinitatea supremă. Atotputernicia şi omniprezenţa lui *Deux artifex* garantează perfecţiunea creaţiei (II, 25, *Fr.* 3, 4, 5,). Conceptul apare în aceeaşi ipostază şi în *Psaltirea lui David*, curăţat însă prin traducere de asprimile ebraice originale. Asemenea lui Epicur sau Lucreţiu, Kochanowski acordă divinităţii harul de creator artist şi de proteguitor al vieţii, dar, în spiritul lui Palingenius, o socoteşte inaccesibilă raţiunii, dorinţelor şi speranţelor omeneşti [24].

Marcată de relativismul raţionalist al umaniştilor, filozofia lui Kochanowski va prelungi concluzii corespunzătoare de ordin practic în viaţa de toate zilele. Absenţa oricărei trăiri în curgerea de lume imprimă activităţii umane un caracter conştient utilitar. Zbaterea crispată pentru un viitor şi aşa nesigur tinde să limiteze consumarea strădaniei în prezent pentru folosul imediat, cert, dictonul *carpe diem* ridicîndu-se la rangul de principiu de comportament (I, 20; II, 11, 15, 16). Din această per-

---

[22] Vezi şi W. Weintraub, *Stilul lui J. Kochanowski (Styl Kochanowskiego)*, Varşovia, 1932, p. 165.

[23] B. Suchodolski, *Începuturile filozofiei moderne a omului (Narodziny nowożytnej filozofii człowieka)*, Varşovia, 1963, p. 308.

[24] Cf. Zofia Szmydtowa, *op. cit.*, p. 24.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spectivă de apreciere măririle și bogăția sînt considerate ca niște deșertăciuni fără nici un preț (I, 1, 24). Oricît de ademenitoare s-ar înfățișa (*Fr.* 1). Utilitarismul exacerbat duce însă la transformarea virtuților în contrariul lor, îndestularea putînd eșua în cupiditate și deșănțare, în obiceiuri păgubitoare (I. 1, 5, 13 ; II. 4). De robia plăcerilor și decăderea morală, la fel de primejdioase pentru individ și colectivitate, omul se poate feri cu ajutorul pîrghiilor morale, al virtuților, dintre care două sînt cele mai însemnate : cumpătarea și înțelepciunea (I, 9, 22 ; II, 11 ; *Fr.* 1). Cumpătarea, măsura în toate, și considerarea întîmplărilor prin prisma experienței, a înțelepciunii, sînt răsplătite de suportarea mai ușoară a vitregiilor destinului (II, 6, 9 ; *Fr.* 4), de bunul renume și slavă, de satisfacția activităților utile (*Fr.* 3 ; II, 19, 24). Se explică astfel, ca și în lucrările lui M. Rej, apetența pentru motivul georgic al vieții la țară, în mijlocul naturii, liman edenic al virtuților nealterate și al liniștii *(Elegii, Cartea a III-a, 2, Lui Myszkowski)*. Chemările și jocul zglobiu al fetelor la sărbătoarea Drăgaicei, scenele idilice sugerate de partitura fiecărei dansatoare și veselia șăgalnică a tuturor participanților sînt tot atîtea argumente poetice inspirate din folclor în favoarea unui tablou bucolic atractiv în *Cîntecul Drăgaicăi*. Stîlpii conceptuali ai acestui mod de viață sînt ca și la Rej, horațiana *aurea mediocritas* și irenismul erasmian, cel din urmă cu surse posibile și în poeții latini.

Cu toate acestea, *Cîntecele* nu sînt niște lilipute „tratate" filozofico-parenetice *sui generis*, asezonate cu abstracțiuni ritmate și rimate care să ucidă poezia, cum se întîlnesc destule în Renaștere. Încărcătura ideatică este înveșmîntată într-o reflexivitate grațioasă, purificată de orice docte speculații teoretice, care o fixează definitiv în sfera creației lirice. O sentimentalitate descrisă nemijlocit pe o scală destul de bogată în tente blînde, armonioase, corespunzînd peisajului precumpănitor pastoral, surprins livresc parcă, într-un colorit cam încețoșat, exprimă stări sufletești serafice, autobiografice într-o accepție mai largă. Atmosfera aceasta de diafanitate inefabilă stăruie și în cîntecele cu tematică de dragoste, al căror registru emoțional nu depășește substanțial perimetrele celui din *Epigrame*, menținîndu-se, în schimb, la nivelul unor problematizări superioare, potrivit cerințelor subspeciei. Este prezentă, de asemenea, și în structura intimă a elegiilor latinești. Folosind selectiv un vocabular nuanțat și scheme de versificație multiple, Kochanowski realizează în *Cîntece* versuri antologice care contribuie, alături de altele, la consolidarea aprecierii de primul mare poet al Poloniei.

În ansamblul liricii reflexiv-filozofice se înscrie și poezia de inspirație funerară, constituită de epitafurile numeroase din *Epigrame* și *Foricoenia*, de poemele prilejuite de moartea lui Tarnowski și Tęczyński — în realitate necrologe mai dezvoltate în versuri cu un epic ceva mai strîns și psihologii mai închegate și, de asemenea, de cunoscutele *Trenii*. Îmbinînd într-o construcție plurivalentă forme tradiționale și mai noi : hainele de îngropăciune, cîntecele grecești de doliu cu caracter elegiac, diclurile funerare umanist-renascentiste (sonetele lui Petrarca sau Ronsard) etc.[25], Kochanowski respectă în conținut structurarea epicedială. De-a lungul

[25] Vezi și J. Pelc, *„Trenile" lui Jan Kochanowski („Treny" Jana Kochanowskiego)*, Varșovia, 1969, p. 65.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

celor 19 trenii se înşiră, conform convenţiei, nu şi în aceeaşi ordine, toate elementele prescrise de poetica narativă a lui I. C. Scaliger, de pildă : *laudes* (VI), *iacturae demonstratio* (arătarea mărimii pierderii, I, II, VII, VIII), *luctus* (jale : III, IV, V), *consolatio* (XVII, XVIII, XIX) şi *exhortatio* (dojana, îndemn : IX şi XI); XII şi XIII împletesc laudele cu arătarea mărimii pierderii [26].

Treniile sînt, de fapt, un fel de bocet intelectual, lamentaţia monologată a omului de cultură, pricinuită de dispariţia fiicei iubite — Urszula. Stratul liric, deosebit de dens, comunică în vorbe neprefăcute durerea adîncă a părintelui, pe care n-o pot ogoi lacrimile lumii întregi. Simplitatea firească susţine realismul versurilor, aluziile mitologice neştirbind cu nimic potenţialul afectiv. Dimpotrivă, comparaţia cu împietrita Niobe, cu tînguirea lui Heraclit sau Simonides proiectează sentimentele pe fundalul unor valori emoţionale maximale. Intensitatea lor de extremă se realizează cu argumente din ordinea concretă, obişnuită, poetul amintind însuşirile fizice şi psihice, prezenţa zglobie tonifiantă în familie şi talentul muzical şi poetic abia înmugurit, retezat nemilos de aripa morţii înainte de a rodi. Aceluiaşi scop îi slujeşte şi curgerea frazei cu inflexiuni arhaice de psalmi, evidente cu osebire în treniile XVII şi XVIII. Stilul abundă în nedumeriri retorice şi întrebări rămase fără răspuns, care conferă versurilor un patetism somptuos în deplină consonanţă cu tragismul morţii. Cu toate că, introducînd ca eroină principală a ciclului un copil, autorul siluia canonul poetic înstăpînit, lucru de care era perfect conştient. De altfel, limitele tradiţionale ale subspeciei mai sînt depăşite de realismul prezentării relaţiilor de viaţă şi psihologice [27] sau de participarea la dialog a două personaje în loc de trei [28].

În ceea ce priveşte concepţia despre lume, mai toţi exegeţii au semnalat în *Trenii* consumarea unei crize. Optimismul umanist reconfortant se clatină în trenul al XI-lea sub violenţa durerii, stricînd echilibrul modului de gîndire. Armonia universală este spartă şi ea de ingerinţa nedreaptă şi fără rost a morţii. Pînă şi virtuţile, temelia unui sistem conceptual etic prin excelenţă, nu mai înseamnă nimic, relaţia bine-rău pierzîndu-şi semnificaţiile opoziţionale. Mai mult, amplitudinea nenorocirii, transferată în planul abstracţiei fisurează trăinicia sistemelor, nici unul — filozofia naturii, stoicismul, raţionalismul umanist — nefiind în stare să-i explice sensul pierderii şi să-i vindece rana. Iar divinitatea tronează undeva indiferentă, învăluită în tainele-i de nepătruns. Este însă poate exagerat a se vorbi de o criză de concepţie în înţelesul propriu al cuvîntului, întrucît, pe de o parte, ea nu mai apare în această ipostază în nici o altă operă a lui Kochanowski, elaborată în urma *Treniilor*, iar, pe de altă parte, lucrurile îşi restabilesc configuraţia dinainte la sfîrşitul ciclului. În trenul al XIX-lea, mama îi ţine în vis o lecţie de filozofie resignativă, sfătuindu-l să se ajute singur cu ajutorul raţiunii, deoarece individul se află totdeauna la discreţia destinului, şi să cînte neîncetat trăirile omeneşti, cu suişurile şi coborîrile lor palpitante. Antropologismul *Treniilor* este întemeiat astfel pe dramatismul realităţii, confruntînd

[26] Apud J. Ziomek, *op. cit.*, p. 256—257.
[27] J. Rytel, *J. Kochanowski*, Varşovia, 1974, p. 269 şi 271.
[28] J. Ziomek, *idem*, p. 258.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

omul cu tensiunile majore ale vieții. Așadar, aceleași idei cunoscute din *Epigrame*, *Cîntece*, *Elegii* și alte poezii, care asamblează un eșafodaj filozofic rotund, nu cu totul original, subliniem, dar profund umanist, grefat pe valori lirice de prestigiu. *Treniile* sînt cea mai populară dintre creațiile maestrului de la Czarnolas. Încercările de a-l urma sînt numeroase. Dintre cele care se ridică deasupra epigonismului citățm exemplificativ *Tatăl ciumaților* de J. Słowacki și *Anka de* Wł. Broniewski.

3. SZYMON SZYMONOWIC — IDILA RENASCENTISTĂ CU INFLEXIUNI BAROCE

Considerarea lui Szymon Szymonowic drept un mare umanist care închide Renașterea poloneză își găsește temeiuri concludente în volumul de *Idile*. Cu condiția însă, indispensabilă pentru cititorul de azi, de a se lămuri în prealabil istoricește noțiunea de originalitate în corelație cu aceea de valoare. Deoarece peste două treimi din bucolice folosesc împrumuturi mai multe ori mai puțin substanțiale din alți autori, antici cel mai adesea. În poeticele renascentiste, cu puncte de plecare în Aristotel, Horațiu sau Cicero, nivelul realizării operei de artă, valoarea estetică și de cunoaștere, era în strînsă legătură cu echilibrul construcției și erudiția; frumosul în antichitate rezida în armonia dintre elementele de formă și cele conceptuale, orice exacerbare bruscînd punctele de racord și deplasînd lucrarea spre periferia esteticului. Originalitatea ideației și a tehnicilor de elaborare nefiind neglijată, se menținea în planuri mai puțin însemnate ale aprecierii, abia *ego*-ul romantic ridicînd-o la rangul de prim echivalent al valorii. De aci libertatea neîngrădită nicicînd a umaniștilor de a folosi pe trepte diferite arta și cultura înaintașilor. Joachim du Bellay îi îndemna dezinvolt pe poeții Pleiadei „să jefuiască fără scrupule comorile sfinte" ale literaturii greco-latine [29]. Firește, nu altfel gîndea Simonides (semnătura grecească a lui Szymonowic) care, vorbind despre versiunea în limba polonă a unei lucrări de Plaut, *Trinummus*, versiune aparținînd lui P. Ciekliński (1558—1604), declara:

„Din Filemon Plaut fură,
Lui Ciekliński pe măsură
Dă din al lui și plătește
Ce-a luat, deci nu irosește.
Ba cîștigă cu toptanul;
Ce știa numai romanul,
Știu acum și cei care
Stau hăt! la Baltica Mare.
Așa focul nu se stinge,
Cînd alte focuri aprinde.
Soare nu se-mpuținează
Viață dînd din a lui rază".

Este o adevărată pledoarie pentru erudiția în formele prelucrării, din care reiese și rolul secund al originalității; opera trebuie să emoționeze și să educe — opina Cicero. Susținerea se verifică și în universul pastoralelor, din care marea majoritate sînt traduceri, prelucrări parțiale sau în întregime, ori conțin ecouri singulare din Teocrit, Virgiliu, Ovidiu, Moschos,

[29] J. du Bellay, *Défence et illustration de la langue française*, Paris, 1920, p. 116.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bion, Sannazaro etc. [30] Idei, teme, motive şi elemente decorative din mitologia greacă şi latină sînt prezente chiar în idilele care înfăţişează meleagurile autohtone ale Ucrainei, într-o simbioză nu lipsită de farmec şi prospeţime.

Cunoscînd o mare răspîndire în poezia Heladei eroice, unde i s-au şi cristalizat formele prozodice, idila a fost cultivată cu stăruinţă şi de marii renascentişti europeni. Indiferenţă faţă de posibilităţile şi finalitatea estetică a subspeciei n-au arătat nici umaniştii polonezi, cu toate că în scrierile unor personalităţi reprezentative, ca M. Rej sau J. Kochanowski, acoperă o suprafaţă de tot redusă. Va înflori însă exploziv în lirica lui Szymonowic, hotărîndu-i trăsăturile distinctive ale creaţiei, şi, mai important, treapta valorică în patrimoniul literaturii polone. Chiar dacă istoria literară menţionează înaintaşi sîrguincioşi în compunerea bucolicelor — Vigilantius (Grzegorz din Sambor), A. Schoneus, M. Stryjkowski şi St. Porębski [31] — Simonides a fost acceptat fără rezerve ca cel care a impus subspecia în Polonia, consacrîndu-i şi denumirea în limbajul autohton — *sielanka*.

În ceea ce priveşte modelul literar de *carmina agrestia*, Szymonowic a rămas şi de astă dată consecvent preferinţei sale pentru *auctores* greci, mergînd de-a dreptul la sursele iniţiale — Teocrit. Desigur, alegerea lui a putut stîrni nedumerirea într-o vreme cînd toţi umaniştii imitau cu sfinţenie *Bucolicele* lui Virgiliu, pe care J. C. Scaliger îl numise ditirambic şi exclusivist, „imperator noster", „poetarum omnium princeps", „Deus poetarum" etc. Convins, în dedicaţia *Idilelor*, că slava lui Homer, Teocrit, Hesiod, acesta întrecut de cel dinainte — sau Maro se datoreşte creaţiei poetice de valoare netăgăduită, cutează totuşi să scrie asemenea lor, bizuindu-se pe norocul celui îndrăzneţ şi nădăjduind că-l va înălţa şi pe el pe aripile gloriei.

Unii exegeţi au împărţit bucolicele lui Symonides în realiste şi convenţionale, apropiindu-le astfel de o diferenţiere mai veche care-l introducea pe Teocrit în prima categorie, iar pe Virgiliu în cealaltă. Rămînînd întotdeauna alegorice în semnificaţiile structurii în limitele ficţiunii literare, oricît de avansate pe direcţia realistă ar fi elementele constitutive, *Idilele* comportă şi asemenea separaţie care evidenţiază gradualitatea corespondenţelor posibile de formulat între realitatea *de facto* şi cea literară; cu rezerva de a nu fi socotite nişte secvenţe fotografice ale momentelor circumscrise, cum s-a întîmplat într-o vreme. Într-adevăr, mărturisiri lirice sau declaraţii panegirice, excursuri moralizatoare sau cîntece şi imagini rustice, acelea dintre pastoralele lui Szymonowic care-şi plasează fabula în cadrul natural autohton transmit sugestii interesante despre relaţiile de viaţă din Polonia secolului al XVII-lea. Se înţelege, este vorba mai mult de ochiri rapide şi parţiale, comunicate mediat cu mijloacele artei, care nu pot închega tablouri complete. Sînt însă vrednice a fi relevate prin însăşi prezenţa lor, cam neaşteptată, într-o subspecie literară care se distinge prin tente însorite, arcadice.

---

[30] Cf. M. Hartleb, *Viaţa şi arta în „Idilele" lui Szymon Szymonowic (Życie i sztuka w „Sielankach" Szymona Szymonowica)*, Varşovia, 1930, p. 22; J. Pelc, *op. cit.*, p. XLI—XLII. J. Pelc, *Introducere (Wstęp)* la Sz. Szymonowicz, *Idile şi alte poezii poloneze, (Sielanki i pozostałe wiersze polskie)*, Varşovia, 1964, p. XLI—XLII.

[31] J. Ziomek, *op. cit.*, p. 366.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Asprimile care răzbat în dialogul Oluchnei și Pietruchnei din *Secerătorii (Żeńcy)* depășesc convenția prezentării realiste, vizînd pe alocuri îngroșările naturaliste :

„Amiaza, iată, vine, și noi tot secerăm.
Oare să vrea vechilul aici să leșinăm?
Flămîndului, se știe, sătulul nu-i crede.
Spre noi el cu măciuca, mormăind, purcede
Și nu știe ce greu e să seceri. Asta e!
Căci una e plugarul, iar cioara alta e;
Deși tot după pluguri grăbesc ei amîndoi,
Una-i măciuca-n mînă, alta secera, hei!"

Duritatea imaginii mimează expresiv viața obidită a secerătoarelor terorizate de cruzimea vechilului. Spaima de harapnic înăbușă impulsurile revoltei fățișe care se consumă în alunecarea replicilor, sancționînd la modul naiv relații de viață nedrepte. Frunțile se descrețesc abia în final, ca într-o idilă veritabilă, cînd simțămintele omenești țîșnesc biruitoare la lumină. Pînă și lamentațiile secerătoarelor își schimbă tonalitatea, potolindu-se și arcuindu-se spre îngăduința compasiunii, a aprecierilor întemeiate explicativ. Dar cenușiul cu gust amar în care se realizează scena secerișului nu impietează asupra muncii în sine. Foloasele și necesitatea ei, înțelese în spiritul filozofiei renascentiste, al îndemnurilor spre viața la țară, sînt cîntate în versuri hesiodice într-un adevărat imn al trudei brațelor în *Curtezanii (Zalotnicy)*. Îndrăgostit de Likorys, argatul Licydas își elogiază astfel singurul avut — forța și vrednicia brațelor :

„.....Totdeauna m-ai hrănit,
O, braț al meu! cine-i credincios și muncește,
Pîn-la bătrînețe nevoia nu simțește.
. . . . . .
Domn nu se naște nimeni și multe moștenesc
Copiii de la părinți și multe irosesc.
Munca-i avutul sigur; cin-pe ea se lasă,
Și-n viață are pline și după el lasă".

Munca este, așadar, suprema comoară, reazimul cel mai statornic într-o lume a cărei relativitate fenomenologică este în afara oricărei îndoieli.

În notația realistă sînt descrise și unele obiceiuri ale șleahtei. În idila *Colacii (Kołacze)* sînt înfățișate în fapt datinile legate de venirea mirelui în casa logodnicei. Aducerea lui în veselie și chiot de ceata de tineri, dialogul sprinten și bogat în vorbe de duh cu amfitrionii, ospățul, strîngerea colacilor și întrecerea codanelor în cîntece referitoare la matrimoniu reprezintă tot atîtea momente importante din ceremonialul nunții la curțile șleahticilor polonezi. Ca și căsătoria copiilor în familiile aristocrate din *Cununia (Ślub)*. Legămîntul, hotărît de interese materiale sau politice, este consfințit prin actul oficial al cununiei, urmînd ca închegarea familiei să se petreacă mai tîrziu, cînd protagoniștii vor împlini vîrsta potrivită. De astă dată poetul nuanțează expunerea cu intenții moralizatoare despre paguba ireversibilă a grabei și insațietății în dragoste, pe care le exprimă folosindu-se de legenda iubirii dintre Venera și Adonis; sfîrșitul jalnic îndeamnă la cumpătare și în deliciile dragostei. Aceeași vrednică de laudă luciditate o va recomanda Szymonowic și în *Codana (Dziewka)*. Deși logice și perfect motivabile pe direcția experienței de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

viață, argumentele fetei par cam uscate și nepotrivite cu împrejurările în care sînt formulate. Sînt însă prelungiri ale raționalismului umanist din gîndirea poetului.

Realismul relațiilor dintre și despre oameni este întărit și de inflexiunile stilistice; simplitatea necăutată și densitatea expresiei decurg din poetica Renașterii. Efecte concludente pe această linie se obțin prin folosirea proverbelor. Înmulțindu-se considerabil în părțile dialogate, numai în cele 2883 de versuri ale *Idilelor* se ridică la 342; cifra cuprinde și aluzii, aforisme, maxime, gnome, sentințe etc.[32] Natural, multe dintre ele pot fi întîlnite și la alți scriitori, asemenea concentrate ale înțelepciunii omenești fiind foarte agreate de spiritul epocii. În creațiile pastorale ale lui Simon Simonides îndeplinesc rosturi multiple. Chiar dacă în unele cazuri rezultatul întrebuințării lor contrazice finalitatea inițială, dînd impresia de livresc, atunci cînd abundă cele cu sorgintea în cultura clasică, în genere mențin curgerea stilistică în tonuri sobre, accelerînd-o prin concizia și adîncimea ideilor. Forța de sugestie și generalizare își lărgește aria, favorizînd comunicarea în formele abstracte ale meditației filozofice cu expresie concretă, plastică și tîlcuri instructive. Pe de altă parte, nuanțează vorbirea personajelor, subliniind totodată și originalitatea autorului.

Cu origini dintre cele mai diferite, proverbele de tot felul care colorează textul *Idilelor* dezvoltă capacitatea de cuprindere a realului, într-un cuvînt, autenticitatea relațiilor de viață.

În cronica *Idilelor* irump însă culorile pastelate, luminozitatea și puritatea trăirilor dominînd peisajul natural și emoțional. Pînă și zvîcnetul tumultuos al sîngelui ori suferințele violenc sînt atenuate de aura reflexiv-resignativă și de rîsul șăgalnic care le netezesc asperitățile. Un element esențial în lumea patriarhală este, neîndoielnic, cîntecul. Prezența directă ori mijlocită în multe idile atestă însemnate rosturi existențiale. Proprietate a întregii colectivități, constituie un agreabil mijloc de comunicare informațională. Cu ajutorul cîntecului, dialogat sau monolog, personajele își relatează întîmplări consumate în alte părți și în alte vremuri [*Silenus*, *Nunta* (Wesele), *Chermeza (Kiermasz)*, *Curtezanii*], exaltă frumusețea și dragostea *(Dafnis*, *Nunta*, *Cosașii*, *Mopsus*, *Curtezanii)*, își împărtășesc momente din viața de zi cu zi *Femeile (Baby)*, *Păstorii (Pasluszy)* etc. Implicațiile narative se întrepătrund cu finalități mai complicate. Simbol al vieții fericite în sînul naturii, cîntecul este și transmițător al culturii de altădată și al bunelor obiceiuri *(Nunta*, *Chermeza*, *Colacii)*, din această perspectivă îndeplinind și rolul unui îndreptar de moravuri. Criticînd deprinderile rele încuibate în oameni și lăudînd însușirile caracterologice superioare, judecă și sancționează cu stricteță scăderile lumii. Nu avansează însă pînă la a se rupe de ea, în cele din urmă individul aflînd resurse suficiente în sprijinul și înțelegerea semenilor, în cadrul natural și în cîntec pentru a se împăca iarăși cu destinul și a lua totul de la capăt [*Ciuma (Pomarlica)*, *Secerătorii*, *Păstorii*]. De cele mai multe ori învățătura se formulează indirect cu ajutorul istorioarelor extrase de regulă din mitologia antică *(Alkon*, *Nunta*, *Sălciile*, *Orfeu)*, lucru prea obișnuit în Renaștere. Există însă și cazuri în care faptul

[32] *Ibidem*, p. 193—194.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

este comentat nemijlocit și apreciat ca atare în spiritul aceleiași moralități și înțelepciuni umaniste *(Femeile, Ciuma, Secerătorii, Păstorii)*. Bun al tuturor și modalitate existențială, cîntecele însemnă urmele neșterse de vreme ale toposului arcadic.

Pereche potrivită cu cîntecul și tinerețea fac în literatura pastorală dragostea și femeia. Pe trepte și de nuanțe diferite, sentimentul iubirii, de la primele înfiorări neînțelese pînă la împlinire, este însoțit de soare și zîmbet, de gelozie și suferință. În idilele lui Szymonowic apare mai totdeauna nealterat de intelectualizări forțate sau de interese bănești, ca un sistem de corespondențe afective între doi termeni ai relației. Atunci cînd nu este respectată rînduiala firii — partenerii de vîrste mult distanțate se cumpără între ei — faptul este reprobat cu violență intolerabilă de cei din jur *(Femeile)*. Iubirea este adevăratul stăpîn al universului, din nuntirile ei născîndu-se lumea *(Nunta)*. Pricină de făptuire a crimei *(Alkon)*, de suferințe pustiitoare ce îmbătrînesc prematur *(Mopsus, Dafnis)*, poate avea efecte stimulative sau dimpotrivă în funcție de atitudinea opusului sexual agreat. Îndrăgostitul ale cărui sentimente nu sînt împărtășite se stinge devreme, strigîndu-și nenorocirea pretutindeni *(Dafnis)*. Nu mai mic este zbuciumul celui înflăcărat de doruri neștiute de iubită *(Cosașii)*. Dar oricît de fără speranță ar fi dragostea, oricît de profundă suferința, stăruie undeva în adîncuri încrederea că, în cele din urmă, iubita se va lăsa nimerită de săgeata lui Cupidon *(Mopsus, Dafnis)*. Întunecînd de obicei, limpezimea rațiunii, de unde și „universalitatea" nenorocirilor sentimentale, dragostea poate fi și lucidă *(Codana)*. În aprecierea și natura iubirii transpar, oricît de neașteptat ar părea, și diferențele sociale, într-un fel apropiindu-se de ființa adorată cel avut, în altul argatul sărac *(Curtezanii)*. Transparențele idilice nu sînt totuși știrbite de oftaturile celor atinși de patimă. Mai ales că există și situații, mai rare, cînd consonanța sentimentală creează iluzia fericirii supreme *(Nunta, Cununia, Curtezanii)*. În altă ordine de motive, pudoarea și măsura naturală, ultragiate prin excesul de plăcere, se răzbună cumplit *(Sălciile, Cununia)*. Iată de ce peste dulcile dureri încercate de protejații Venerei în bucolicele poetului polonez se așază ca un balsam ogoitor un optimism reconfortant.

În această ambianță ușor convențională mai ales cu ajutorul elementelor decorative, oamenii simpli, necomplicați de rafinamentele civilizației avansate, au o filozofie de viață corespunzătoare, pragmatică prin definiție. Asamblată din componente ale traiului cotidian, în manifestările-i concrete, ca se poate reconstitui la nivelul unui sistem teoretic numai prin intermediul conștiinței autorului influențat, fără tăgadă, de ideile renascentiste. În consecință, și în *Idilele* lui Szymonowic, ca și în scrierile lui Rej sau Kochanowski, se vor împleti conceptual principiul horațian al cumpătării, *aurea mediocritas*, cu irenismul erasmian. Spre aceste două făgașe ideatice converg și finalitățile didactice, implicite ori declarate, ale fabulației. Exprimate de atîtea ori prin laconismul proverbelor, învățăturile se constituie deseori prin mijlocirea exemplului conținut în povestiri cu tîlc, mici compoziții mitologice de sine stătătoare *(Alcon, Ciuma, Sălciile, Cununia)*. Astfel, utilitarismul imediat, virtuțile capitale, vremelnicia celor lumești etc. sînt expresii concrete ale unei filozofii fundamentate pe experiențele umane în apropierea naturii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dorul de țara fericirii, distrusă de ingerințele civilizației, răzbate și în atmosfera edenică proprie multora din idilele lui Szymonowic. Sub acest unghi le va considera J. Ziomek, ajungînd la concluzii vrednice de interes. Destul de frecvent în literatura secolului al XVI-lea, mitul raiului pierdut va prilejui întoarceri către toposul sicilico-arcadic și mai tîrziu. Înfățișarea satului, a vieții cu decor patriarhal, în culori atractioase, indică urme ale acestei nostalgii nelămurite. Umanistul polonez nu se va întreba în *Idile* unde se află acest ținut al fericirii mitice, mulțumindu-se numai cu încercarea de a reface literar, de a rememora, datele esențiale caracteristice acelui mod de viață simplu și drept, adevărat *(Alkon, Chermeza, Silenus, Sălciile,* Orfeu)[33]. Așa s-ar putea explica, în parte, opulențele recuzitei mitologice împinsă pînă la uscăciunea șablonului care împuținează sevele alegorice.

Funciarmente lirice, idilele lui Szymonowic utilizează pentru comunicarea fabulei și a încărcăturii emoționale posibilități variate, majoritatea dintre ele întrețesute cu forme ale caracterului dramatic propriu subspeciei încă din anchititate. Cu o metrică mărginită la versuri de 13 silabe (7 + 6) și rime perechi, textul se structurează în cea mai mare parte din intervenții dialogate, ceea ce imprimă aparența desfășurărilor scenice. Replicile, narative sau lirice, se aleargă vioaie de la un partener la altul nu o dată sub forma unor întrebări și răspunsuri; aparțin unor personaje singulare *(Nu 'a, Mopsus, Păstorii, Femeile, Secerătorii)* sau unor grupuri care se a_ăiesc reciproc *(Chermeza)*. Nu de puține ori monologul este și el de fapt un dialog disimulat care se poartă între cîte un personaj sau autor și publi ul înlocuit și de cititor *(Alkon, Silenus, Dafnis, Curtezanii)*. Limba *Idilelor* este necăutată, foarte puținele rutenisme negrevîndu-i expresivitățile măsurate pînă și în accentele livrești. Procedeele stilistice sînt folosite într-o proporție armonic funcțională, șlefuită de poeticile antichității. Simplitatea lexicului, derivată din cultura clasică de mare suprafață, interferată cu ineditul și prospețimea relațiilor de viață într-un decor natural luxuriant și pînă la un punct exotic prin mitologizare captează și astăzi la lectura liricii pastorale a lui Szymonowic. Inflexiunile baroce sînt lesne sesizabile.

[33] J. Ziomek, *op. cit.*, p. 368—369.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BRITANNICUS DE RACINE : APPROCHE D'UNE STRUCTURE DRAMATIQUE

INGRID HEYNDELS-BIRMAN

(Bruxelles)

Paul Valéry a dit un jour, dans une formule à l'emporte-pièce, «Otez à Racine le vers, il en reste peu de choses». Cette conception littéraire, limitée du dramaturge semble rencontrer un succès qui ne s'est pas encore démenti. Si l'on exclut les essais devenus désormais classiques, et qui ont permis de poser les fondements des recherches sur Racine [1], on constate que, le plus souvent, jusque dans ces dernières années, les aspects esthétiques de l'œuvre tragique sont éclipsés au profit, soit du *vers* conçu comme une entité autonome [2], soit au profit de brillantes analyses biographiques [3], thématiques [4], psychologiques [5], psychanalytiques [6]. Attitudes des personnages, définition de l'univers tragique par les thèmes, vision privilégiée de tel ou de tel protagoniste : on éprouve une certaine difficulté à reconstruire, à travers ce prisme, certes éclairant mais parfois éclaté, la réalité proprement tragique et spécifiquement racinienne [7]. Si l'on se rapproche davantage de l'étude stylistique, on constate que même le support de l'ordinateur qui, pourtant, supprime la fastidieuse étape du recensement et devrait donc faciliter les synthèses plus larges et plus complètes, conduit à des analyses assurément indispensables, mais toujours parcellaires [8].

D'autre part, des études toutes récentes rejettent résolument l'hypothèse de travail selon laquelle l'interdépendance entre fond et forme

---

[1] cf. Picard, Jasinski, Mauron, Knight, Goldmann,...

[2] Ainsi, ces titres significatifs : Chaumeyx, A., *Sur un vers de R.*, in „Gaulois", 14/8/1925 ; Rombout, A. F., *Sur deux vers de* **Britannicus**, in „Cahiers raciniens", I, 1957—1961, 692 sv.

[3] cf. Boryal, C., R., Ps., Ed. Universitaires, 1974,

[4] cf. Turnell, M., *Jean R., dramatist*, Londres, Hamilton, 1972.

[5] cf. Moore, W. G., *The classical drama of France*, Oxford Univ. Press, 1971.

[6] cf. Van Delft, L., «Language and power : eyes and words in *Britannicus*», Yale French Studies, 45, 1970.

[7] Il faut mettre à part le très intéressant travail de Bezzola, R. R., *Recherches sur la structure de la tragédie de R.*, in *Typologia litterarum : Festschrift für Max Wehrli*, Zurich, 1969.

[8] cf. Flowers, M. L., *Sentence, Structure and Caracterization in the Tragedies of Jean R. : a computer assisted study*, Ohio state univ., 1973, *DIS. ABSTR.*, XXXIV, 8, 1974. L'auteur étudie ici le problème de la formulation des personnages. Cette question revêtirait un surcroît de sens si elle s'inscrivait dans une vision hiérarchisée de l'art tragique, vision qui devrait en dégager le creuset, et, en fonction de celui-ci, circonscrire les problèmes à étudier. A propos des concordances de Freeman et Batson, cf. : Heyndels-Birman, *R. dans l'ordinateur*, in *Français 2000*, *RBPF*, sept. déc. 1975.

Rev. ist. teorie lit., tom. 26, nr. 4, p. 575—582, Bucureşti, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

s'opérerait au détriment de la première de ces deux notions [9]. Certains auteurs paraissent néanmoins avoir pressenti l'apport qu'une étude de forme et de structure pouvait apporter au sens. Ainsi, Edwards [10], conscient des dangers du psychologisme, l'écarte pour se centrer sur le concept de forme..., mais sans la rattacher concrètement au sens des tragédies.

Bref, un tour d'horizon bibliographique fait prendre conscience des difficultés d'ordre méthodologique auxquelles on se heurte en s'attaquant à un auteur aussi scruté que Racine. Chaque critique a « sa méthode », « son point de vue », « son Racine »...

Britannicus, produit d'un travail qui a dépassé l'âge ingrat, mais aussi l'illumination première, fait l'objet de cette courte étude. Située vers le milieu de la production dramatique de notre auteur [11], cette œuvre nous est apparue comme un summum d'expression équilibrée de la tension. La pièce, par cette caractéristique, montre particulièrement comment une étude basée sur le principe d'un « itinéraire de composition » en réduplique la valeur significative.

« Voici celle de mes tragédies que je puis dire que j'ai le plus travaillée », disait Racine à son propos, dans sa seconde *Préface* datée de 1676. Paradoxalement, c'est aussi une des pièces les moins étudiées dans sa structure formelle : généralement, son caractère dynamique échappe. Ainsi, Maurice Escande [12], quand il favorise la représentation au détriment de la lecture, parle de « ...sentir l'émotion créée par les *situations successives*... », sans s'interroger sur le sens de cette succession.

Nous voudrions essayer de mettre en évidence l'hypothèse d'une hiérarchie, donc d'une construction ; enfin, d'une structure à la fois évoquée, et, en même temps, créatrice de tout contenu et de toute forme.

Chez Racine, l'architecture dramatique reflète le sens des tragédies. Il s'agit d'un mode d'envisagement dynamique qui éclaire divers aspects qu'une analyse stylistique limitée laisse souvent de côté. L'optique choisie permet le passage d'une micro- à une macrostructure significative, même *doublement* significative : par son propre contenu (c'est un des éléments de la composition) et par le lien qu'elle entretient avec des facteurs nettement plus codifiés [13]. Elle met aussi en évidence la diversité des techniques expressives de l'auteur et la concentration des effets obtenus, de l'ensemble au détail, et vice-versa.

Au centre de la notion de structure dramatique, il faut placer les *acmè*, ou moments d'apogée, phases les plus intenses d'un développement. Certains dialogues particulièrement crispés se situent à des

---

[9] Voir : James, E. D., *A propos of an* **Aesthetic** R., in « Forum for modern language studies », 4, IX, oct. 1973. L'auteur critique la thèse, qui proposait une esthétique où c'est la forme qui commande le fond. On comprend l'émotion que cette conception puisse soulever puisqu'elle se heurte à une longue tradition où le thème seul s'affirme tout-puissant et où l'analyse stylistique se réduit à quelques formules épinglées *a posteriori*.

[10] Edwards, M., *La tragédie racinienne*, Ps., La Pensée Universelle, 1972.

[11] *Britannicus* fut représenté pour la première fois le 13/12/1669, après *Andromaque* et avant *Bérénice*, deux autres sommets de l'art racinien.

[12] Escande, M., « La leçon exemplaire du théâtre », in « Cahiers raciniens », XV, p. 10. C'est nous qui soulignons.

[13] Le lexique, la syntaxe, la rhétorique, le rythme.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

moments privilégiés de l'action, s'intègrent dans l'organisation générale, contribuent à la progression de la tension et rechargent donc la forme tragique d'un contenu affectif.

Il faut exclure le cas des *acmè* sans incidence réelle sur le déroulement dramaturgique, qui correspondent à une réaction psychologique d'épanchement naturellement présente aux instants de tourmente. Il s'agit, somme toute, d'une halte dans l'action, sans autre fonction que d'accréditer le comportement d'un personnage : ces pauses participent à la cohérence de l'ensemble par leur vraisemblance. Bien qu'à vrai dire elles n'intéressent notre propos — l'analyse se penchera au contraire sur les *acmè* à incidence dramatique — on peut en fournir un exemple qui contrastera avec les autres et fera ressortir la variété des plans selon lesquels la tragédie s'articule.

**Britannicus*, Acte III, Scène VII, vers 993—998
« Néron nous écoutoit, Madame ! Mais, hélas !
Vos yeux auroient pu feindre et ne m'abuser pas.
Ils pouvoient me nommer l'auteur de cet outrage.
L'amour est-il muet, ou n'a-t-il qu'un langage ?
De quel trouble un regard pouvoit me préserver !
Il falloit... »

* *Junie*, idem, 998—1003

« Il falloit me taire et vous sauver
Combien de fois, hélas !, puisqu'il faut vous le dire,
Mon cœur de son désordre alloit-il vous instruire !
De combien de soupirs interrompant le cours
Ai-je évité vos yeux que je cherchois toujours ! »
(...)

Véritable duo lyrique, où l'on discernerait aisément les marques linguistiques (lexicales et syntaxiques) qui mettent en évidence l'exaltation réciproque des deux héros. Mais celle-ci, tout en nous éclairant sur les sentiments mutuels des jeunes gens, ne présente pas d'écho particulier dans la suite des événements. Pour que l'*acmè* existe en tant qu'entité significative, elle doit être suivie de certains effets décelables dans la structure tragique.

De plus, il faut noter que les *acmè* ont pour acteurs les personnages principaux : Néron, Agrippine, Britannicus, Junie, et Narcisse, qui déborde de son rôle de confident, pour devenir un des moteurs de l'action. Ainsi, le personnage le plus passif — Albine — n'apparaît pas dans ce mécanisme ; d'autre part, comme on le verra dans la suite du développement, la représentativité des *acmè* par personnage correspond à leur degré d'extériorisation : lui-même dépend de leurs traits caractériels. Enfin, remarquons que certaines de ces *acmè* trouvent des conséquences réelles, mais diffuses, dans toute la pièce. D'autres, par contre, influencent seulement l'un ou l'autre moment de l'évolution tragique.

Reportons-nous d'emblée à la sc. III de l'acte I : les vers 287—289 comportent les marques évidentes d'un bouleversement extrême, puisqu'ils en réunissent les traits sémantiques, rhétoriques, et syntaxico-mélodiques.

« Ah ! prince, où courez-vous ? Quelle ardeur inquiète
Parmi vos ennemis en aveugle vous jette ?
Que venez-vous chercher ? »

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Agrippine inaugure de cette façon cette scène. Elle suscite la narration par Britannicus de l'enlèvement de Junie, alarme le jeune prince, déclenche les hostilités latentes entre Néron et sa mère, et permet l'ensemble du déroulement dramatique. Ce coup d'envoi équivaut bien au début de l'action proprement dite. Voilà pourquoi son influence se propage à travers toute la pièce.

Trois scènes après, se manifeste un autre levier des évènements : c'est Néron.

« Quoi Madame, est-ce donc une légère offense
De m'avoir si longtemps caché votre présence?
Ces trésors dont le ciel voulut vous embellir,
Les avez-vous reçus pour les ensevelir?
L'heureux Britannicus verra-t-il sans alarmes
Croître, loin de nos yeux, son amour et vos charmes?
Pourquoi, de cette gloire exclu jusqu'à ce jour,
M'avez -vous, sans pitié, relégué dans ma cour?
(...) »[14]

L'attitude négative de Junie devant la passion croissante de Néron provoque en lui une exacerbation qui trouve un premier aboutissement dramatique dans la décision intempestive du vers 566 : « Et je veux de ma main vous choisir un époux ». Ces paroles brisent le mouvement qu'allait suivre le cours des choses — le mariage, « préparé » par Agrippine, de Junie avec Britannicus — et se soldent par une nouvelle décision chez Néron : un entretien forcé, sous sa surveillance, des deux jeunes gens. Nous sommes à la scène VI de l'acte II. La réaction en chaîne se poursuit par l'égarement de Britannicus. Son désespoir suscite de nouvelles confidences, un nouvel abandon à Narcisse, un acte plus tard (acte III, sc. VI). L'éclaircissement du quiproquo survient seulement à la sc. VII : il donne lieu à un dialogue au rythme précipité où Britannicus passe de l'agressivité au repentir absolu. Ce revirement de situation appelle la foudre de Néron : « Prince continuez des transports si charmants »[15]. Son discours s'achève sur l'emprisonnement de Britannicus. Là ne s'arrête pas le processus : cette incarcération déclenche les fureurs d'Agrippine (elle la conçoit comme une tentative d'entraver son pouvoir), et c'est le fameux *agôn* de l'acte IV, sc. II, où la mère de l'empereur s'affirme, omniprésente. L'entrevue en question se termine par une nouvelle volte-face de Néron, une mutation supplémentaire qui le mènera encore à bien des inconstances. On voit comment un trait psychologique individuel — la versalité — s'intègre et s'incarne harmonieusement dans l'élaboration d'un univers construit qui l'appelle et le suscite.

La même scène III de l'acte IV permet encore d'autres exploitations. Elle est empreinte d'une émotion retenue qui, au fur et à mesure, met à nu chez Burrhus les signes de l'inquiétude, puis de l'effroi scandalisé. Il faudrait montrer la désintégration de la syntaxe, les effets démentis de la mélodie, et la sélection de certains éléments privilégiés

[14] Acte II, sc. III, 539—552.
[15] Acte III, sc. VIII, 1025.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

du lexique [16]. Le refus de mariage qu'essuie Néron devant Junie durcit sa position vis-à-vis des deux amants, polarise définitivement l'objet de sa haine sur Britannicus. Cette opposition thématique éclaire l'ensemble de la perspective tragique. Elle devient un prétexte structurant l'action.

Un peu plus loin [17], le discours de Britannicus subit une torsion, provoquée par l'attitude imprévisible de Junie, elle-même téléguidée par Néron. L'incompréhension grandira encore après les quelques mots prononcés par Junie qui prolongent et amplifient la première *acmè:* « Et depuis quand, Madame, êtes-vous si craintive ? »[18]. L'émoi atteint un point de non retour avec le vers suivant, fondé sur un jeu de symétries et contrastes : « Néron vous plairoit-il ? Vous serois-je odieux ? »[19]. Ces deux dernières phases de l'*acmè* trouvent des échos qui se répondent et se ramifient jusqu'aux scènes VI et VII de l'acte III. Attitude hésitante, ambiguë de Britannicus, provoquée par ce dialogue truqué, qui permet de déceler un éclatement significatif de la personnalité, non dénué d'influence sur l'évolution des motifs tragiques. Un acte après, Britannicus et Junie se voient à nouveau confrontés : le jeune prince s'égare d'abord dans l'invective, puis change le cours de son discours sur les explications de Junie [20]. Par ce biais, l'action a rebondi deux fois, et la réconciliation de Junie avec Britannicus, qui fait échouer la manœuvre de Néron, renforce l'acrimonie du maître de Rome jusqu'à son déchaînement ultime : l'arrestation du prince [21]. Ainsi, le conflit culmine dans l'aporie.

A la scène IV de l'acte III, Agrippine se livre à une évocation horrifiée d'un état de fait, à ses yeux, déplorable. On y trouve tous les éléments qui permettent et justifient la scène II de l'acte IV, c'est-à-dire la grande et belle scène qui oppose pour la première fois — et seulement alors — Néron à Agrippine. Cette plaidoirie constitue une des plaques tournantes du conflit. Sa virulence est telle qu'elle provoque un retournement chez Néron, lui-même remis en question à la sc. III de l'acte IV : « J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer »[22]. La scène en cause voit, une fois de plus, « le monstre naissant »[23] changer de visage, sous les pressions intimidantes de Burrhus ; et cette position subit une dernière fois les assauts de Narcisse, à la scène IV de l'acte IV, qui détermine la décision laconique de Néron : supprimer Britannicus, et, par là-même l'issue tragique. Racine prépare bien les conditions d'un vraisemblable dénouement grâce à ces *acmè.*

L'attitude de Junie en fournit une autre preuve : au comble de l'émoi (III, 8) elle annonce son intention d'entrer chez les Vestales. Elle entrevoit cette solution comme la seule, susceptible de ramener la sérénité entre les antagonistes. Il s'agit d'un prélude à la finale. En effet, quand le crime

---

[16] Ce serait l'objet d'une analyse stylistique limitée, mais révélatrice, qui freinerait ici l'optique dynamique envisagée.
[17] Acte II, sc. VI.
[18] 715—723.
[19] 738.
[20] Acte III, sc. VII, 989.
[21] Acte III, sc. VIII.
[22] 1314.
[23] C'est ainsi que R. présente lui-même son personnage dans sa *Préface.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

est consommé, Albine [24] se complaît dans l'évocation du désespoir de Néron, causé par le retrait éternel de la jeune fille, tel qu'elle l'avait prédit dans la scène en question. Cet accomplissement libère le dernier motif de la tragédie : la passion du maître de Rome, devenue désormais stérile. Racine fait alors [25] parler Burrhus qui donne libre cours à ses appréhensions. Son ton, grave, altéré réussit à déterminer un changement d'attitude chez Néron à l'égard de Britannicus. Nouveau revirement, suscité par les paroles insidieuses de Narcisse, à la scène IV de l'acte IV, qui s'achève sur cet ordre elliptique : « Viens, Narcisse : allons voir ce que nous devons faire » [26] Les discours de Narcisse font contrepoint à la scène précédente où Burrhus l'emportait. Il faut souligner, dans cette construction, le jeu de contraste provoqué par une succession éclairante et l'impact dramatique créé par cette tentative de neutralisation. On retourne à nouveau au vers 1480, point de chute théorique d'une conclusion réalisée concrètement à la scène IV de l'acte V : c'est la narration de l'assassinat de Britannicus ou l'aboutissement des deux tirades conjuguées de Narcisse. Ici s'éteignent les derniers soubresauts du drame.

Une autre *acmè* se dissout également dans la scène en question [27]. En effet, Junie y développe, sur un ton exalté, des pressentiments (« Qu'est-ce que vous craignez ? » / Je l'ignore moi-même « Mais je crains », vers 1503—4) qui se vérifieront trois scènes plus tard. Rencontre privilégiée de deux thèmes qui trouvent une unique conclusion aux retentissements divergents : effacement définitif de Junie ; deuil moral de Burrhus. On y retrouve une conjonction d'effets concourant au resserrement tragique.

La dernière *acmè* concerne Burrhus [28]. Au cours des vers 1702—1716, il exprime toute l'intensité de son désespoir : celui-ci culmine dans le dernier vers de la pièce — « Plût aux Dieux que ce fût le dernier de ses crimes » [29]. Ces paroles prolongent à l'infini le leitmotiv de l'angoisse sur laquelle le rideau tombe.

Les rapides analyses opérées permettent de cerner un des procédés d'articulation conçue comme un ensemble d'interactions significatives et hiérarchisées. Elles font apparaître une affectivité omniprésente, matrice des thèmes dramatiques poussés jusqu'à leur paroxysme. Celle-ci s'incarne dans les fluctuations d'une ligne dramaturgique où les rebondissements se prolongent d'une scène à l'autre, grâce à des ricochets obéissant à un principe de négation dialectique. De l'énonciation de l'*acmè* à son exploitation sur le terrain tragique, une situation se trouve chaque fois démentie par une autre, jusqu'à la résorption hypothétique finale de tous les antagonismes. La tournure des événements épouse l'évolution des suites discursives. Ce type de structure concentre l'émotivité dans des scènes proches les unes des autres et, par là, accuse la rapidité de la succession événementielle. Ainsi, on peut déceler aisément les foyers de trouble et déduire leurs rap-

[24] Acte V, sc. VIII.
[25] Acte IV, sc. III.
[26] 1480.
[27] Acte V, sc. I.
[28] Acte V, sc VII.
[29] 1768.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ports nécessaires avec l'organisation générale au cours de l'évolution dramatique.

En effet, le premier acte ne comporte qu'une *acmè* : il s'agit de l'exposition d'un drame possible. Néron, qui en est le principal moteur, reste encore dans l'ombre, mais il manifeste déjà sa présence pesante par des signes *obliques* (l'enlèvement de Junie). Par contre, le second acte réunit l'ensemble des mobiles tragiques conflictuels : passion soudainement dévoilée de Néron pour Junie, irréductibilité des hostilités entre lui et Britannicus, entre l'empereur et sa mère, quiproquo (entretien forcé de Junie avec Britannicus), rage du maître de Rome à l'issue de cette scène. Au troisième acte, l'intensité décroît quelque peu : aux instants lyriques succèdent la fixation définitive des rapports d'oppositions et les actions posées par les protagonistes. Phase plus étale, qui a pour but de circonscrire les intentions des personnages à travers leur *praxis*. L'acte IV offre le plus grand nombre de torsions dramatiques : première mise en présence d'Agrippine avec Néron [30], triple revirement de celui-ci sous les injonctions successives de sa mère, de Burrhus et de Narcisse, qui décidera finalement de l'orientation définitive des choses. L'acte V n'admet plus que les derniers échos des situations développées auparavant ; tout est accompli, il reste aux victimes à apprendre et à subir leur sort.
Le conflit se dissout dans la plainte finale ; il cesse d'exister comme mobile tragique.

Donc, grâce aux *acmè*, on peut mettre en lumière la structure de la tragédie, en tant que *dynamique* mue par des motivations psychologiques [31]. Les différends s'accumulent et se cristallisent en des *acmè*, marques d'une tension latente, subitement exaspérée, qui s'estompent alors peu après, pour revêtir une signification dramatique quelques scènes plus loin, et qui, *fonctionnelles*, s'inscrivent dans une esthétique de la progression, de la cohérence, où le *discontinu* n'est jamais que momentané. L'espace qui sépare ces réseaux ténus prépare leur réduplication et crée la notion de « rythme conflictuel ».

Il semble que l'*acmè* trouve sa réalisation dramatique assez loin dans le déroulement, par rapport à son origine : tantôt plusieurs scènes après celle-ci, tantôt dans la même scène, mais prolongée alors par des relais dans les suivantes. Ces deux formes d'exploitation dramatique tablent sur des effets différents. Dans la première, il y a un mécanisme de surprise à l'œuvre, à l'audition des conséquences de l'*acmè* — celle-ci se présente en effet comme une unité isolée, à l'importance brutalement révélée — ; dans la seconde, on voit le cheminement progressif vers ces aboutissements, puisqu'une *acmè* prépare l'autre. Finalement, parfois, des *acmè* situées à des endroits très différents trouvent leur résolution dans une seule scène à valeur expressive intense. Ainsi, plusieurs antagonismes voilés entre personnages ou groupes de personnages se résolvent par

---

[30] Cette confrontation était attendue depuis le début de la tragédie et survient presque à son issue, comme nous l'avons déjà souligné plus haut.

[31] cf. Heyndels-Birman, I., *L'expression du trouble psychologique dans « Britannicus » de Jean R.*, mémoire dactyl., Univ. Brux., 1972, 328 p.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un nombre limité de solutions tragiques [32], puisque quelques conflits seulement sont menés à terme.

La distribution des *acmè* et leur mécanisme créateur conditionnent l'existence d'une forme tragique totalement moulée sur l'affectivité qui la produit. A l'issue de ce *périple* à travers *Britannicus*, nous espérons avoir attiré l'attention sur un des éléments-clefs de sa composition dramatique, sur la notion même de composition ; et, ainsi, pouvoir contribuer à une lecture de la pièce qui soit la plus significative possible, en allant à la découverte toujours recommencée, au dévoilement toujours infini d'une œuvre qui intrigue et qui séduit parce que le génie constructeur s'y trouve, à l'instar du *Dieu* de Goldmann, caché.

[32] Nous distinguons à ce propos trois types de tragédies chez R. : *avec résolution du conflit, sans résolution du conflit, tragédie pure. Britannicus* se range dans le troisième type. Cf. : Heyndels-Birman, I., « Dialectique et fonction tragique. Réflexion sur le discours racinien », in « La Pensée et les Hommes », 7, 1975, p. 185—190..

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FORMAȚIA IDEOLOGICĂ A LUI HRISTO BOTEV

SAVA GANOVSKI
(Sofia)

Hristo Botev a trăit, a lucrat, a luptat și s-a format ca revoluționar, democrat și gînditor în Bulgaria, în epoca în care mișcarea de eliberare națională căpăta avînt și în ajunul revoluției burghezo-democratice din a doua jumătate a sec. al XIX-lea.

Concepția lui Hristo Botev, vederile sale politico-sociale și filozofice constituie expresia situației istorice reale, a crizei crescînde a sistemului feudal otoman și a revoluției populare ce se pregătea în Bulgaria în cursul anilor '60 și '70 ai secolului trecut. Dezvoltarea economică a societății, evenimentele politice, lupta revoluționară a poporului bulgar pentru libertate națională și socială, au constituit sursa de formare a lui Botev ca revoluționar, democrat, conducător al revoluției naționale, ca materialist-ateist.

Hristo Botev s-a născut la 7 ianuarie 1848 la Kalofer, în familia cunoscutului învățător și militant al renașterii bulgare Boteo Petkov. Mediul familial exercită o mare influență asupra formării concepției scriitorului, care încă de mic își manifestă spiritul iubitor de libertate.

Botev devine martor al situației de rob a poporului bulgar, a injoncțiunilor și samavolniciilor contropitorilor otomani și ajutoarelor lor, ciorbagiii [1], ceea ce îi orientează conștiința către ideile de libertate și către metodele radicale prin care să salveze poporul. De timpuriu, el vede contradicțiile sistemului existent. În articolul său *Exemple ale justiției turcești*, Botev arată: „La Kalofer am cunoscut eu pe ciorbagii și pe cel sărac, turcul și poporul... E îndoielnic să existe vreun oraș sau sat unde samavolnicia ciorbagiilor să fi căpătat o atît de mare amploare ca la Kalofer... Întreaga putere este acordată ciorbagiilor, iar aceștia sînt agenți ai guvernului." (Hristo Botev, *Opere*, vol. III, p. 314 — 315).

Acestei stări de lucruri i se datorește faptul că, mergînd în Rusia în anul 1863, Botev nu devine un sprijinitor al absolutismului, ci își găsește locul în rîndurile tineretului revoluționar rus. Ivan Andonov relevă în amintirile sale despre Botev că el s-a raliat în mod conștient tineretului revoluționar rus, pentru că și tineretul bulgar se afla în aceeași situație, crezînd că se vor ajuta reciproc pentru a deveni stăpîni pe soarta lor comună(Alexandăr Burmov, *Hristo Botev văzut de contemporanii săi*, Sofia, 1945, p. 60).

La formarea concepției lui Botev, o contribuție esențială și-o aduc mai multe surse teoretice și ideologice. În primul rînd o uriașă influență o

[1] Ciorbagiu — bogătaș, proprietar de pămînt în perioada stăpînirii turcești.

Rev. ist. teorie lit., tom. 26, nr. 4, p. 583—588, București, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

exercită asupra lui gîndirea revoluţionară democratică şi filozofică rusă, care reprezintă o etapă superioară în evoluţia filozofiei premarxiste, avînd ca exponenţi pe Belinski, Cernîşevski, Hertzen, Dobroliubov şi Pisarev. În noiembrie 1863, Botev se înscrie ca elev în clasa a III-a a liceului real nr. 2 din Odesa. Cei trei ani de şedere la Odesa sînt hotărîtori pentru educarea sa pentru că, împreună cu tineretul rus şi polonez, cuprins de un spirit revoluţionar, Botev participă la lupta de eliberare.

Hristo Botev soseşte în Rusia într-o etapă furtunoasă. Perioada şederii sale în Rusia se caracterizează, în privinţa ideologiei, prin ample discuţii asupra unor probleme ideologice şi filozofice, începute cu cîţiva ani mai înainte între reprezentanţii şcolilor materialiste şi mistico-idealiste. Centrul ideologiei reacţionare era revista „Ziarul rus" în frunte cu M. Katkov. În jurul său se grupează ideologii iobăgiei, slavofilii, liberalii şi ortodocşii. Aci îşi tipăresc lucrările teologul idealist P. D. Jurkevici, N. N. Strahov, liberalul — pozitivist K. D. Kavelim ş. a.

Centrul gîndirii democrat-revoluţionare şi materisliste este revista „Sovremennik", avînd în frunte pe N. Cernîşevski. Redacţia revistei reuneşte cele mai luminoase minţi ale gîndirii sociale şi filozofice progresiste ruse. În primele rînduri ale luptei pentru noi idei sociale şi filozofie materialistă se află Cernîşevski, Dobroliubov, Pisarev, Antonovici, Nekrasov, Secenov ş. a. Motivul aprinselor discuţii filozofice l-a constituit cartea lui N. Cernîşevski *Principiul antropologic în filozofie* (1861). Nu este posibil să trecem aci amănunţit în revistă aceste discuţii, dar vom remarca faptul că ele nu au rămas neobservate de Botev. Dimpotrivă, faptele arată că el a urmărit activ desfăşurarea luptei şi a participat la ea, situîndu-se de partea mişcării revoluţionare ruse. Botev face cunoştinţă cu operele democraţilor revoluţionari, studiază cu pasiune literatura clasică rusă. Smilov, colegul de şcoală al lui Botev, amîndoi locuind împreună la Odesa, vorbeşte despre pasiunea lui Botev faţă de literatura rusă : „Hristo Botev vorbea despre pasiunea sa faţă de lectura rusă, îşi manifesta dorinţa de a învăţa frumos limba." (Burmov, *Botev văzut de* ..., 1945, p. 9). Despre cărţile aparţinînd organizaţiei cetăţenilor bulgari Smilov scrie : „Din rîndul lor ţin minte *Ćto delat* de Cernîşevski, *Na kanune* a lui Turgheniev, pe care le citeam pînă le sfîrşeam,' operele lui Puşkin, Lermontov, Nekrasov, Turgheniev, Gogol, precum şi publicaţiile şi ziarele bulgăreşti ce apăreau la Constantinopole. Din mîini nu-mi scăpau lucrările lui Dobroliubov şi Pisarev ş. a., de ideile cărora mulţi din noi, inclusiv Hr. Botev, se pasionau puternic." *(ibidem*, p. 10).

Cel mai important rol în formarea concepţiei lui Botev l-au avut ideile lui Cernîşevski şi cu deosebire cartea sa *Ce-i de făcut*. Eroul său preferat este Rahmetov. D. Nocev, tovarăş de luptă al lui Botev, dezvăluie poziţia acestuia faţă de Cernîşevski. După părerea lui Botev, scrie Nocev, scriitori ca Cernîşevski vor „pregăti societatea rusă pentru un viitor mai bun ... Mie personal îmi povestea conţinutul cărţii *Ćto delat*, silindu-mă s-o caut chiar sub pămînt, s-o cumpăr şi citesc. Atrăgea atenţia nu numai asupra unor evenimente, ci a întregului roman" *(ibidem*, p. 98). D. Nocev remarca, de asemenea, că „Cernîşevski este unul din scriitorii săi preferaţi, spunîndu-ne că, după părerea sa ..., „viaţa trebuie astfel aranjată, încît

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fiecare să aibă folos de ea. Pe Turgheniev îl considera legal, iar pe Pisarev, de asemenea, îl iubea" (*ibidem*, p. 98).

O influență nu mai mică asupra concepției lui Botev a exercitat și A. Hertzen. Lucrările lui Botev din perioada ziarului „Duma" sînt o mărturie clară a influenței lui Hertzen. Stima și dragostea lui Botev față de Hertzen se manifestă în întreaga sa viață. Moș Panicikov scrie în amintirile sale despre cărțile lui Botev : „Ele erau rusești și poloneze. Cele rusești — « Poliarnaia zvezda », « Kolokol » de Ogariov și Neceaev, și file mici, subțiri — poezii de Serebrennikov" (*ibidem*, p. 43).

Ivan Andonov, tovarăș de luptă al lui Botev, spune că acesta îl citea în permanență pe Hertzen „și numeroși alți autori care erau editați în Elveția, Anglia și alte state libere". (*ibidem*, p. 60). St. Zaimov arată că Botev îl citea intens pe Hertzen : „El păstra numai operele lui Hertzen. Deseori cita cîte ceva din Hertzen și cu însuflețire povestea impresiile sale, stîrnite în el de pe urma citirii operelor lui Hertzen. Din cîte ne amintim, în acest timp Botev se însufleța de volume ale lui Hertzen, iar nu de cealaltă literatură rusă de peste hotare" (*ibidem*, p. 91).

O nu mai mică stimă Botev manifestă către Belinski și Dobroliubov. În articolele sale critico-literare el îl consideră pe Belinski o mare autoritate în domeniul esteticii. El acordă o înaltă apreciere lui Pisarev, pe care îl numește un mare scriitor-raționalist. În afară de gînditorii ruși Botev a cunoscut și literatura democratică ucraineană și l-a apreciat mult pe marele cobzar T. G. Șevcenko, precum și pe Marko Vovciok ș. a. (M. Băcivarov-Gorskii, *Ucrainski — bolgarski filosofski sviazki*, Kiev, 1966).

Influența filozofiei clasice ruse asupra lui Botev este incontestabilă. Asemenea democraților revoluționari ruși, el a pus numeroase probleme esențiale de pe o anumită poziție de clasă. Asemenea lor, Botev este nesovăitor în lupta revoluționară și biciuiește cu hotărîre pe toți dușmanii revoluției, pe toți trădătorii, pe turcofili. Asemenea lor, el supune unei critici argumentate manifestările idealismului, spiritualismului și misticismului religios. Ca și gînditorii ruși, el recunoaște marea însemnătate a literaturii și artei, forța lor puternică în lupta de eliberare socială și spirituală a poporului.

În al doilea rînd, Botev continuă tradiția patriotică și revoluționară în gîndirea socială bulgară. El resimte o puternică influență de la Rakovski și Levski. Pentru educarea revoluționară a lui Botev o mare importanță au avut ideile revoluționare și lupta lui Rakovski. Încă din fragedă tinerețe el face cunoștință cu ideologia lui Rakovski, citește ziarul acestuia „Dunavski lebed", care s-a bucurat de o înaltă apreciere din partea tatălui său. La Odesa, Botev continuă studierea luptei și a ideilor lui Rakovski. Colegul său de școală Smilov scrie : „El se entuziasma de Rakovski, de haiduci, care înălțau în țară steagul răscoalei". (Burmov, *Hristo Botev văzut de contemporanii săi*, ed. cit., p. 12).

Este necesar să remarcăm faptul că prietenia lui Botev cu Smilov nu este întîmplătoare. Botev știa că Smilov este o cunoștință personală a lui Rakovski, că el cunoaște bine ideile și lupta acestuia. Rakovski a locuit împreună cu Smilov la Odesa în anii 1859—1860. Există și afirmația lui Z. Stoianov că Botev s-a întîlnit cu Rakovski. Dar mărturia cea mai grăitoare despre influența lui Rakovski asupra lui Botev o constituie însăși

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lucrările sale publicistice. Botev acordă o apreciere clară ideologiei şi luptei lui Rakovski, numindu-l primul conducător şi învăţător al revoluţiei bulgare. În articolul său *Rolul lui Rakovski în lupta de eliberare*, precum şi în numeroase alte articole, Botev face o adîncă analiză a vederilor lui Rakovski, arată părţile tari şi slabe ale ideologiei şi luptei sale, apreciază just locul lui Rakovski în istoria mişcării revoluţionare bulgare şi indică influenţa lui asupra militanţilor partidului revoluţionar (Hristo Botev, *Opere*, sub redacţia lui M. Dimitrov, 1950, vol. II, p. 86—89).

Nu a rămas fără urmări nici prietenia lui Botev cu Vasil Levski. Influenţa lui Levski asupra lui Botev se exprimă pe linia laturii organizatorice şi tactice a vederilor revoluţionare şi democratice ale lui Botev. Levski este acel mare organizator şi ideolog al revoluţiei naţionale bulgare care, în mod original, fără nici un fel de influenţă străină, pe baza cunoaşterii profunde a realităţii istorice, înalţă ideea cu privire la organizarea, strategia, tactica şi mijloacele răscoalei armate. Toate acestea Botev le vedea şi înţelegea minunat de bine. În numeroase articole el acordă aprecierea meritată activităţii şi luptei lui Levski, determină just locul acestuia în istoria luptei de eliberare naţională. În articolul său *Organizaţia revoluţionară internă*, Botev arată că în lupta din această epocă „a pierit rodul şi activitatea unor astfel de personalităţi, care prin via lor activitate şi spiritul de sacrificiu sînt rari apostoli ai revoluţiei nu numai a poporului nostru, ci a altor popoare mai înaintate" (*ibidem* p. 95). În această remarcabilă apreciere a operei lui Levski este exprimată atitudinea lui Botev faţă de titanul organizaţiei noastre revoluţionare. Despre înalta stimă şi dragostea lui Botev faţă de Levski o mărturie este şi scrisoarea sa către K. Tuleşcov, în care se face o strălucită caracterizare a calităţilor moral volitive ale lui Levski. Nemuritoarea poezie *Spînzurătoarea lui Vasil Levski* vorbeşte despre măreţia apostolului libertăţii bulgare în conştiinţa poetului. Lupta comună şi colaborarea dintre Botev şi Liuben Karavelov fără îndoială că a lăsat urme în concepţiile sale.

În al treilea rînd, o mare influenţă la formarea concepţiei lui Botev exercită şi ideile socialiste. Aci avem în vedere înainte de toate ideile Comunei din Paris, ale Primei Internaţionale, ale socialismului utopic şi ale celui mic-burgez. Comuna din Paris a jucat un mare rol la formarea lui Botev ca un adept înflăcărat al ideilor socialiste. Sub influenţa directă a Comunei din Paris, Botev a scris manifestul său *Simbol-crez al Comunei bulgare* din 20 aprilie 1871. Acesta este primul document în care se revelează vederile socialiste ale lui Botev, încrederea sa în triumful societăţii comuniste prin revoluţie. Dar trebuie să remarcăm faptul că acestea nu sînt idei ale comunismului ştiinţific. Analiza ideilor fundamentale ale lui Botev, exprimate în *Simbol-crez...*, arată că ele se deosebesc esenţial de gîndurile şi ideile lui Marx şi Engels, exprimate în *Manifestul Partidului Comunist*. Documentul lui Botev este compus sub influenţa directă a ideilor şi luptei Comunei din Paris. Dar aici trebuie subliniat că Botev nu a împrumutat gîndurile sale de la vreun manifest concret, mesaj sau discurs al militanţilor Comunei din Paris. Trecerea în revistă a activităţii documentate a Comunei din Paris dovedeşte în adevăr această afirmaţie. „*Simbol-crez* reprezintă sinteza ideilor lui Botev, formate sub influenţa Comunei din Paris, dar ele sînt produsul unei minţi originale, care în mod critic şi de sine stătător, pe baza cunoaşterii luptei şi ideologiei comunarzi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lor, ajunge la formarea concretă de idei, acestea constituind principiul de călăuză în viața sa. *Simbol-crez* este un imn triumfal pentru o orînduire socială dreaptă, expresie a optimismului istoric al lui Botev.

Expresie a influenței Comunei din Paris asupra lui Botev este remarcabilul său articol *Plînsul hazliu*, care reprezintă o strălucită apărare a cauzei ei nemuritoare. Acest articol al lui Botev poate fi comparat numai cu apărarea de către Marx a Comunei din Paris (M. Dimitrov, *Hristo Botev*, Sofia, 1945, p. 29). Cînd vorbim despre influența Comunei din Paris asupra lui Botev nu trebuie să o comparăm cu comunismul științific. Este cunoscută aprecierea lui Marx că în practica Comunei din Paris au fost înmormîntate ideile conducătorilor ei și, ca o ironie a soartei, ei făceau exact invers decît ceea ce gîndeau. Independent de acest fapt, cauza Comunei este în concordanță cu comunismul științific.

Un anumit rol la formarea vederilor lui Botev l-au avut lupta și ideile primei Internaționale. Botev urmărește cu interes activitatea ei. Acest fapt își găsește expresia în remarcabilul său articol din 27 iulie 1875. În articol el arată cauza și necesitatea creării Internaționalei (Hristo Botev, *Opere*, vol. II, p. 279). Botev a tras concluzia esențială că interesele tuturor muncitorilor sînt identice, fără a ține seama de naționalitatea lor. Cauza exploatării, a mizeriei și nedreptății el o vede în orînduirea existentă, care, „generează capitaliști și sultani". Cu profunzimea minții sale analitice, Botev lansează singura cerere justă — orînduirea socială existentă să fie distrusă prin revoluție. Un deosebit rol pentru Botev îl au ideile Internaționalei cu privire la solidaritatea internațională muncitorească și programul ei în problema națională. Sprijinindu-se pe vederile lui Levski și acceptînd influența internaționalei, Botev trece peste unele lipsuri ale acestuia în problema națională și formulează singura concluzie adevărată și anume că interesele tuturor oprimaților sînt identice și că ei sînt frați după soartă. El ajunge la concluzia că „actuala ordine socială, care admite să existe sultani și capitaliști, constituie izvorul suferințelor turcilor și bulgarilor, de aceea fiecare neîndreptățit de această ordine, care este condamnat de ea să lupte cu nevoia, care urăște situația sa de vită și dorește să scape de ea, este prieten al nostru, frate al nostru (Hristo Botev, *Opere*, vol. II, p. 280). Prin aceste concepții ale sale Botev se situează aproape de rezolvarea științifică a problemei naționale, importanța ei fiind deosebit de mare pentru lupta de eliberare națională. Sub influența Internaționalei, Botev ajunge la concluzia importantă că partidul revoluționar și fiii poporului „au acordat întreaga lor atenție rădăcinii răului, adică acelei orînduiri sociale anormale, care crează oameni nemăsurat de bogați și nemăsurat de săraci" (*ibidem*, p. 243).

Cînd vorbim despre influența ideilor socialiste asupra lui Botev trebuie să remarcăm faptul că și socialismul utopic și mic burghez exercită o anumită, dar neesențială, influență asupra lui. El a cunoscut ideile socialiștilor utopici Saint-Simon și Charles Fourier *(ibidem*, vol. I, p. 280). Socialismul mic-burghez al lui Proudhomme și Bakunin a prezentat, de asemenea, un anumit interes pentru Botev.

Hristo Botev a făcut cunoștință în anii 1872—1874 direct cu *Capitalul* lui Marx (Ivan Clincearov, *Exemplarul lui Botev din primul volum al „Capitalului" lui Marx*, în culegerea *Hristo Botev*, Sofia, 1949). Se con-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sideră, de asemenea, ca un fapt istoric, că el a cunoscut *Manifestul Partidului Comunist*. Unul din contemporanii lui Botev, d-rul Rusel-Sudailovski, spune că „Pe Marx noi îl rumegam atunci pagină cu pagină ca pe un fruct înspăimîntător şi din ţară străină" (Burmov, *Botev văzut de...*, Sofia, 1945, p. 101). Această mărturie vorbeşte despre o anumită cunoaştere a lui Marx, dar pe de altă parte vorbeşte şi despre faptul că revoluţionarii noştri democraţi nu au putut înţelege ceea ce era principal în ideologia lui Marx, pentru că în ţară lipseau condiţii social-economice mature. În ciuda adevărului istoric că Botev îl cunoştea pe Marx, analiza creaţiei sale arată că totuşi nu putem căuta o influenţă decisivă a marxismului asupra concepţiei sale. Nu trebuie exagerată nici influenţa socialismului mic-burghez asupra lui Botev. Botev nu a fost un discipol orb al lor şi nu a mers pe urmele lor (M. Băcivarov, *Vederile filozofice ale lui Hr. Botev*, „Buletinul Institutului Botev-Levski", Sofia, 1959, paragraful I). Creaţia lui Botev arată că el a spus propriul său cuvînt, şi l-a spus mai convingător şi mai just decît bakuniştii. Într-un comentariu al evenimentelor internaţionale la zi din ziarul „Zname", Botev supune unei aspre critici tactica dăunătoare a anarhiştilor spanioli care se călăuzesc după indicaţiile lui Bakunin şi devin una din cauzele înfrîngerii revoluţiei spaniole. În activitatea sa, Botev nu s-a călăuzit după scheme, ci a aplicat în mod creator vederile sale teoretice la condiţiile concrete din Bulgaria. Botev se exprimă hotărîtor împotriva ploconirii „în faţa putredei civilizaţii europene" şi împotriva însuşirii necritice a teoriei negate de viaţă. El arată că „la noi vorbesc aceştia, totul merge după modă şi imitare şi tinerii nu fac nimic altceva decît o maimuţărie oarbă în faţa Europei şi cu această tactică a lor de clasici neghiobi prigonesc tot ce este nou, sănătos, cinstit şi util pentru popor. Pentru ca să răspundem acestei arme dinaintea potopului a atotconducătorilor noştri orbi, noi vom spune că tocmai ei cu ştiinţa lor procedează astfel, după cum procedau strămoşii lui Darwin cu rolul omenesc" (Hr. Botev, *Burmov*, Sofia, 1940, p. 573).

Momentul principal în ideologia şi activitatea lui Hristo Botev îl constituie democratismul revoluţionar, adică lupta pentru o transformare radicală a orînduirii existente prin revoluţia populară de masă. Dar Botev nu este adept a unei simple reforme democratice, ci se pronunţă pentru o schimbare radicală a orînduirii sociale, pentru o nouă societate, construită pe principii socialiste. În concepţia lui Botev ideea „autoguvernării populare" înseamnă crearea societăţii socialiste.

În domeniul gîndirii teoretice şi al literaturii, lui Botev îi este străină abstracţia şi ruperea de condiţiile istorice. El cere ca toate problemele teoretice să fie astfel elaborate încît să slujească cauzei revoluţiei. Botev şi-a adus contribuţia nu numai în ideologie, dar şi în numeroase probleme teoretice complexe, a ridicat pe o treaptă superioară gîndirea noastră socială şi filozofică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ROXANA SORESCU

TUDOR ARGHEZI — *MORGENSTIMMUNG*

Tu ţi-ai strecurat cîntecul în mine
Într-o după-amiază, cînd
Fereastra sufletului zăvorîtă bine
Se deschisese-n vînt,
Fără să ştiu că te aud cîntînd.

Cîntecul tău a umplut clădirea toată,
Sertarele, cutiile, covoarele,
Ca o lavandă sonoră. Iată,
Au sărit zăvoarele
Şi mînăstirea mi-a rămas descuiată.

Şi poate că nu ar fi fost nimic
Dacă nu intra să sape,
Cu cîntecul şi degetul tău cel mic,
Care pipăia mierlele pe clape —
Şi-ntreaga ta făptură, aproape.

Cu tunetul se prăbuşiră şi norii
În încăperea universului închis.
Vijelia aduse cocorii,
Albinele, frunzele... Mi-s
Şubrede bîrnele, ca foile florii.

De ce-ai cîntat? De ce te-am auzit?
Tu te-ai dumicat în mine vaporos —
Nedespărţit — în bolţi —
Eu veneam de sus, tu veneai de jos.
Tu soseai din vieţi, eu veneam din morţi.

Morgenstimmung, singura poezie argheziană care împrumută drept titlu un cuvînt străin, compusul german, poate sub influenţa poeziei similare a lui Goethe, ocupă un loc aparte în creaţia poetului. Ideea romantică a fuziunii îngerului căzut cu o muritoare, a convertirii pămînteşti a celui ce vine „de sus", „din morţi", pentru a descoperi un nou paradis în iubire nu apare nicăieri mai pură.

Selecţia metaforică din domeniul civilizaţiei anorganice, a elementului trecut prin procesul uman de fabricaţie, deci transformat în aparenţele lui, nu-i este caracteristică lui Arghezi, care preferă purităţile telurice şi nuanţează ideea prin combinare, nu prin prelucrare. Deschiderea sufletului claustrat spre lumea fenomenală, spre bucuriile vieţii libere, prin inter-

Rev. ist. teorie lit., tom 26, nr. 4, p. 589—593, Bucureşti, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mediul iubirii descoperită-n cîntec își sporește sugestia dacă domeniul de referință este, prin contrast, cel anorganic : fereastra sufletului, clădirea, sertarele, cutiile, covoarele, mînăstirea, încăperea ; transformarea psihică delirantă, în fond schimbarea universului interior prin abandonarea în dragoste, captează metafore alese dintre elementele primare ale naturii dezlănțuite : tunetul, norii, vijelia, sau dintre formele universului care-și caută echilibrul în viața inconștientă : cocorii, albinele, frunzele, florile. Acum se transformă elementul sufletesc primar, nu mai e vorba de organizare conștientă în clădire și ferestre, ci de bîrne, element de construcție care amintește cel mai de aproape natura. Schimbarea bruscă a contextului, fără avizare prealabilă, mărește surpriza, deci eficiența poetică a metaforei ; arta este de a sugera că iubirea n-a însemnat în toate liniște și fericire, că această transformare a închis în ea o renunțare. Dar o renunțare care, deși putea să nu fie („De ce-ai cîntat ? De ce te-am auzit ?") presupune totuși depășirea propriei condiții : ultima strofă este dominată de boltă și de înălțarea inefabilă a sufletului, ca un abur. Cîntecul, în sens propriu, reprezintă o organizare armonioasă a unei stări de spirit, deci este cel mai apt a stabili comunicări între alte imponderabile, care sînt sufletele. Cîntecul devine un simbol spiritual și suav al celeilalte ființe, simbol al naturii ei fluide și pătrunzătoare. Inefabilul melodic se asociază cu inefabilul parfumului proaspăt și aspru și imaginea devine sinestezică : ca o lavandă sonoră. Acestei comunicări între două imaterialități, iubirea îi adaugă și partea de carne, întrupată în ingenuul „deget mic" și-n simbolica și vag stilizata „făptură". Semnul uniunii este elementul material cel mai ușor și mai fluent, cu structură invizibilă, care permite contopirea dincolo de materie și mai strîns decît ea, aburul : „Tu te-ai dumicat în mine vaporos, Nedespărțit". În elementul care a stîrnit sentimentul și-n urmările lui poezia este unitară. Unitară este și prin utilizarea frecventă a repetițiilor : primele trei strofe se concentrează în jurul cîntecului și a persoanei căreia acesta îi aparține, obiectul adresării poetice : pronumele personal sau posesiv de persoana a II-a este frecvent : *tu ți*-ai strecurat cîntecul, cîntecul *tău*, *te* aud, degetul *tău*, întreaga *ta* făptură. Strofa finală repetă pronumele cu valoare de opoziție și de unitate simultană : unitate prin alăturarea celor doi („Tu te-ai dumicat..."), despărțire prin formație, trecut, menire („Eu veneam de sus, tu veneai de jos").

Se utilizează și repetiția în aparență sinonimică, în fond fiecare element nou introdus adăugînd sugestii în plus : clădirea — este generală și neutră ; mînăstirea, tip particular de clădire, sugerează claustrarea, încăperea universului închis — reducerea metaforică a sufletului la o odaie unică, fără comuniare cu exteriorul, a singurătății absolute.

Poezia etalează pe primul plan, în aparență, funcția conativă, căreia îi subordonează funcția emotivă, numai sugerată, ca în orice producție lirică modernă, care tinde spre depersonalizare ; arta este a face din destinatar obiectul lirismului și a invoca emoția sub aparențe constatative. Prin construcția poeziei se propun meditației acțiunile persoanei a II-a (tu), înșirate cu aparentă obiectivitate, eu-l fiind subiectul pasiv, care înregistrează doar consecințele. Catastrofa interioară este figurată prin elementele narative (Cu tunetul se prăbușiră și norii), luminate de singura mărturisire directă a fragilității sufletului pe cale de a se prăbuși ; „Mi-s șubrede bîrnele, ca foile florii".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Organizarea poetică specifică este aşezarea strofică după legile unei evoluţii dramatice interioare, în care fiecare fragment reprezintă un moment bine precizat. Structura ritmică, rima, fraza sintetică, corespondenţele dintre structurile strofice sînt subordonate captării unui element din evoluţia dramatică a psihicului. Prima strofă constituie o expoziţiune metaforică a stării de închistare sufletească, descoperită cu surpriză în faţa posibilităţii de a comunica cu exteriorul prin cîntecul generator de iubire. Verbele principale sînt toate la timpuri trecute, arătînd că acţiunea este definitiv încheiată. Încheiată însă fără ştirea subiectului asupra căruia se execută : „Cîntecul s-a strecurat ... fără să ştiu că te aud cîntînd". Sufletul, clădirea închisă, zăvorîtă bine, numai întîmplător a fost surprins într-un moment de disponibilitate afectivă. Rima acestei strofe a închistării conţine numai vocale închise : *mine* — *bine*, şi mai ales *î* : cînd, vînt, cîntînd.

Strofa a II-a constată invazia cîntecului insinuant în intimitatea cea mai ascunsă : sertarele, cutiile, ca şi în zonele joase ale conştiinţei : covoarele, zăvoarele care au sărit şi care sînt corespondentele „ferestrelor zăvorîte" din prima strofă ; acţiunea penetrantă ţine şi ea de domeniul trecutului irevocabil : toate verbele sînt la perfectul compus. Dar în strofa deschiderii totale la cîntec rimele conţin vocala cea mai deschisă, pe *a* : toată, iată, descuiată ; covoarele, zăvoarele.

Abia strofa următoare adaugă comunicării între inefabile prezenţa făpturii umane. Repetiţia adverbului cumulativ *şi* sugerează îmbogăţirea universului : „şi degetul, şi-ntreaga ta făptură". Cîntecul, din subiect al verbului, în strofa autorului a devenit complement sociativ, dislocînd grupul subiect-predicat : „Dacă nu intra să sape cu cîntecul şi degetul", purtînd un accent care-l situează pe o poziţie egală cu a subiectului. Mînăstirea rămasă descuiată este numai aparent repetarea sinonimică a versului anterior : ea introduce sentimentul unei mai adînci singurătăţi pe un fundal de comuniune, într-un moment de dezordine interioară (descuiată). Rostul strofei este de a arunca şi o anume îndoială asupra dezvoltării ulterioare a sentimentului : „Şi poate nu ar fi fost nimic...", care presimte strofa a IV-a. De astă dată cîntecul „sapă", devine elementul esenţial al deşirării interioare care va urma. Strofa a treia este o condiţie a furtunii ; dealtfel, este alcătuită dintr-o frază conţinînd o propoziţie condiţională cu subiecte multiple, bogate în sugestii carnale : „Dacă nu intra să sape şi degetul, şi-ntreaga ta făptură" ; grefa metaforică („care pipăia mierlele pe clape") leagă încă o dată materialitatea de cîntec, a cărui condiţie şi izvor este şi introduce întîiul element al universului exterior : mierlele. Acţiunile acestei strofe îşi prelungesc consecinţele, verbele sînt la imperfect.

Strofa următoare constată prăbuşirea unui univers şi înlocuirea lui cu altul. Dacă trecerea de la un sistem metaforic la altul este neaşteptată, construcţiile sintactice sînt simetrice cu cele din strofa precedentă, raportul fiind de la cauză la efect ; „cu tunetul" — complement sociativ — corespunde anteriorului „cu cîntecul" ; subiectul „şi norii", introdus prin adverb cumulativ este simetric cu „şi degetul".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Este un procedeu arghezian de a marca stările sufleteşti contrastante prin utilizarea cadrelor formale de expresie similare. „Încăperea universului închis" conţine o aliteraţie alcătuită dintr-o vocală închisă şi o nazală,/ink/ — /ink'/, încăperea-închis, mai sugestivă decît orice descriere. Vîntul din prima strofă s-a transformat în vijelie, care însă întemeiază o ordine nouă, mai armonioasă, sugerată în rimele interioare : albinele, frunzele, bîrnele. Revoluţia sufletească nu este totală, universul anterior e numai slăbit : „Mi-s şubrede bîrnele", dar ca „foile florii" — complementul este de astă dată din cîmpul deschis al albinelor şi al frunzelor, armonios prin aliteraţie şi prin succesiunea identică a vocalelor /O I E/ : f o i l e f l o r i i. Cele două cuvinte se deosebesc numai prin poziţia diferită a lichidei *l*, consoana cea mai des repetată în ultimele versuri : vijelia, albinele, frunzele, bîrnele. În graiul natal al lui Arghezi perfectul simplu (se prăbuşiră, aduse) este timpul acţiunii săvîrşite foarte de curînd. Un singur verb la prezent, o singură declaraţie directă : „Mi-s şubrede bîrnele", cu repetarea aceluiaşi *s* care dăduse muzicalitate versului care introdusese întîi sugestia armoniei.

Dezlegarea o oferă ultima strofă, o dezlegare în care s-a incorporat regretul. Întrebările fără răspuns împart hazardul pe din două, *tu* şi *eu* sînt pentru prima oară opuşi în această constatare a unificării. „Te-ai dumicat" este expresia unificatoare prin familiaritate, din aceeaşi regiune cu graţiosul deget mic şi cu mierlele. Sensul lor aerian şi senin dă şi titlul poeziei : „Stare de suflet matinală", limpezire, dar cu amintirea neliniştilor obscure.

Trecutul celor doi şi rostul fiecăruia în lume împiedică deplina unire, punctul comun se află undeva pe traseul unei instabile traiectorii personale : „Eu veneam de sus" — din lumea cerească, dar fără viaţă, a mînăstirii, „tu veneai de jos — din lumea cu mierle, cu albine şi cu flori, „tu soseai din vieţi", „eu veneam din morţi" Imperfectul, indefinit şi continuu dă versurilor aerul de tristeţe al tuturor acţiunilor fără dezlegare. Repetarea aceluiaşi verb face marcantă opoziţia sus — jos, vieţi — morţi. Şi totuşi în ultimul vers opoziţia nu este numai de sens, tu şi eu sînt nu numai subiectele aceluiaşi verb, unite prin verb, ci şi elementele unei opoziţii, între subiect şi obiectul adoraţiei sale. Sugestia de despărţire se accentuează.

O muzicalitate specifică, de litanie, o conferă faptul că ultimele trei strofe conţin în rimă vocala *i*, iar ultimele două au toată rima bazată pe alternanţa O/I : norii—cocorii—florii ; vaporos—jos ; bolţi—morţi ; închis —mi-s ; auzit—nedespărţit. Ritmul poeziei nu poate fi judecat decît comparativ ; foarte neregulat, neaşteptat adesea, ritmul traduce starea de frămîntare. O regularitate se poate totuşi observa : unul din versuri are totdeauna un număr mai mic de silabe, variind între 6 şi 8 ; este întotdeauna versul care comunică acţiunile care fac posibile schimbările sufleteşti : „Se deschisese-n vînt ... Au sărit zăvoarele... Dacă nu intră să sape... Vijelia aduse cocorii..." Ultima strofă este o excepţie : „Nedespărţit-în bolţi", nici o schimbare nu mai era de operat. Celelalte versuri au structuri silabice

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

variabile, dar fără mari pendulări: primele şi ultimele nu depăşesc 10—12 silabe, celelalte variază între 8 şi 11 silabe. O observaţie este încă esenţială: primul şi ultimul vers al unei strofe au întotdeauna acelaşi număr de silabe:

Prima strofă — 10 silabe; a II-a strofă — 12 silabe; a III-a — 10 silabe; a IV-a — 12 silabe; a V-a — 10 silabe. După cum se vede, versurile iniţiale şi finale de 10 şi 12 silabe alternează regulat. Ele sînt şi versurile cheie pentru întreaga poezie, care ar putea fi alcătuită numai din ele:

Tu ţi-ai strecurat cîntecul în mine
Fără să ştiu că te aud cîntînd.
Cîntecul tău a umplut clădirea toată,
Şi mînăstirea mi-a rămas descuiată.
Şi poate că nu ar fi fost nimic
(Dacă nu intra să sape)
Şi-ntreaga ta făptură aproape.
Cu tunetul se prăbuşiră şi norii. Mi-s
Şubrede bîrnele, ca foile florii.
De ce-ai cîntat? De ce te-am auzit?
Tu soseai din vieţi, eu veneam din morţi.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ECOURI ŞI OPINII DESPRE FUTURISM ÎN PERIODICELE ROMÂNEŞTI ALE VREMII

MICHAELA ŞCHIOPU

Presa literară românească de la începutul secolului XX s-a găsit pusă destul de repede în faţa unor întrebări şi dileme pe care nu putea doar să le înregistreze, ele necesitau un răspuns, o atitudine critică şi o opţiune. Fidelă observatoare a tot ce se întîmpla în Occident şi în primul rînd în capitala lumii literare, Parisul, ea va asista la o serie de zguduiri, la schimbări de gusturi şi situaţii, la naşterea acelor şcoli avangardiste care aveau să transforme definitiv cursul marelui fluviu triumfător al naturalismului. Şi chiar dacă se nasc polemici, chiar dacă simbolismul apărat de O. Densusianu în paginile revistei „Vieaţa nouă" apare unora drept un summum al decadenţei, iar E. Fagure va striga deznădăjduit: „E bolnavă serios sărmana Europă !", de acum încolo nu se mai poate face abstracţie de un Maeterlinck sau Verhaeren, ce revin cu insistenţă traduşi în reviste şi cotidiene, de D'Annunzio, Verlaine, de expresionismul german. Se traduce, se înregistrează, se comentează. Dar deschiderea exista fără îndoială, iar informaţia (aproape la zi) joacă un rol deosebit de important pentru cultura românească, care putea astfel să filtreze fără a fi neapărat obligată să reţină totul.

Aşa se va întîmpla şi cu futurismul ce a provocat o vîlvă foarte mare în momentul afirmării sale pe plan internaţional, dar s-a pierdut pe parcurs, devenind un fenomen marginal în istoria literaturii universale. La noi în ţară a înregistrat multe definiri de poziţii, fixîndu-ne în acest fel mai sugestiv atmosfera de efervescenţă intelectuală a începutului de secol.

Considerat a fi un fenomen mai mult al culturii franceze sau, în orice caz, după cum îl denumesc unii contemporani din epocă, al culturii franco-italiene, futurismul a provocat reacţii şi polemici în presa română, exclusiv datorită ecoului internaţional. De aceea ne şi explicăm cum adevăratele reacţii avangardiste italiene ale secolului, precum crepuscularismul, moralismul vocian sau ermetismul, n-au beneficiat decît de rare şi tîrzii studii prin reviste de specialitate, în timp ce futurismul va fi comentat şi prezentat atît de reviste cît şi de marile cotidiene, la intervale foarte scurte sau aproape imediat după apariţia scandaloaselor manifeste şi programe. Într-un fel, vîlva futuriştilor se datoreşte unei susţinute şi obsedante propagande, pe care Marinetti însuşi, şeful şi inspiratorul curentului, a ştiut s-o conducă cu dibăcie. Promotor al revistei „Poesia" ce apare din 1905 la Milano cu subtitlul de „revistă internaţională", în intenţia de a publica penele cele mai ilustre şi mai moderne din lume, răzvrătitul poet italian de limbă franceză (la început), începe să-şi trimeată revista în toate colţurile Europei, iniţiind anchete, interviuri, concursuri literare. Comentatorii de azi ai lui Macedonski au descoperit că O. Densuşianu poseda în 1909

Rev. ist. teorie lit., tom. 26, nr. 4, p. 595—603, Bucureşti, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un număr (7—8—9/1909) al revistei, în care figura ca autor, în afara unor celebri poeți francezi, ruși, spanioli, și Al. Macedonski cu două sonete în limba franceză. Dar „Poesia" era primită în țară, din informația noastră, mult mai devreme, încă din 1906. Ov. Densusianu notează în „Viața nouă", pe care o conducea, atitudinea „nepatriotică" a lui Marinetti, care ca director al numitei reviste, inițiа spectacole la Roma cu recitări din H. de Régnier, E. Verhaeren sau M. Maeterlinck. Nu numai Densusianu primea sau știa de „Poesia". La „Universul literar", Smara dedică un articol în cadrul rubricii „Oameni iluștri" (nr. 39/1906) lui Marinetti, însoțindu-l cu o ilustrație, iar Caion, tot în 1906, la „Românul literar" (tom. V, nr. 22 și 23) prezintă, la „Cărți nouă", lucrările „d-lui F. T. Marinetti, unul din cei mai distinși poeți ai Italiei contemporane". În această primă fază de receptare, comentatorii și prezentatorii români au numai laude pentru poetul italian. De la el se aștepta ceva, o schimbare, o înnoire binevenită. Ceea ce o interesa mai mult pe Smara era ancheta inițiată de Marinetti în „Poesia", prin care literații erau întrebați ce gîndesc despre versul liber, dorindu-și ca poetul : „să pună în scenă și ceva de la noi. Desigur că deștept și întreprinzător cum este, ar ști să aleagă ; căci cine nu știe că din orice inimă latină se poate trage izvoare nesecate de pasiuni mari, de înaltă și curată poezie". Observăm că deja nota naționalistă, insinuată de Marinetti, e preluată de comentatori, ca un stimul pentru „latinitate". Mai tîrziu va fi, după cum vom vedea, numai pentru conceptul de „italienitate". În orice caz, agitația lui Marinetti e de bun augur pentru cei care îl prezintă.

Caion îi face o prezentare mai la subiect. El are sub ochi lucrările pe care poetul le publicase deja la Paris în franceză : *La conquête des étoiles* (1902), o poemă epică din care se citează o strofă, considerată „poezie nobilă și adevărată", *Destruction* (1904), poeme lirice cu o „strînsă legătură între formă și fond", sau *La momie sanglante*. Pentru Caion, Marinetti e un poet al „tonurilor calde și al formelor desăvîrșite", apreciere prematură a celui care va fi șeful futurismului literar.

Cînd își lansează manifestul, la 22 februarie 1909, în ziarul „Le Figaro", Marinetti își aranjase o publicitate, avînd grijă să-l trimită prin toate colțurile Europei, la redacțiile revistelor, cu scrisori explicative. Era o dorință de a acapara bunăvoința lumii literare internaționale, dar și conștiința că numai forțînd atenția se poate impune. Desigur, reacțiile au fost foarte diferite. Nu mai era vorba de un poet oarecare, oricît de talentat și de promițător ar fi fost, a cărui carieră trebuia încurajată și a cărui elegantă și cosmopolită revistă trebuia difuzată. Acum se prezenta o grupare, se redactase un program și Marinetti cerea adeziuni, din însăși inima Parisului. Mai era și originalitatea aproape scandaloasă a manifestului, care nu putea lăsa indiferent pe nimeni. O asemenea agresivă schimbare de direcție literară nu se mai întîlnise pînă acum în Europa și în privința asta putem spune că futurismul într-adevăr dă tonul tuturor curentelor de după primul război mondial, ce și-au propus cu orice preț să șocheze. Două reviste din Craiova, „Democrația" și „Biblioteca modernă", la care colabora și avocatul și literatul Mihail Drăgănescu, publică la intervale scurte materialele privitoare la futurism. În „Democrația", scrisoarea lui Marinetti, programul și răspunsul lui Drăgănescu, sînt publicate în nr. 19, cu data de 20 februarie 1909, ceea ce înseamnă că poetul italian trimisese din vreme manifestul conceput, pentru a apare

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

simultan în mai multe părți. „Scumpul meu confrate", se adresează Marinetti lui Drăgănescu, „Vă rog să binevoiți a-mi trimite părerea D-voastră asupra Manifestului Viitorimei și adesiunea D-voastră totală sau parțială. În așteptarea răspunsului D-voastră care va fi publicat în « Poesia » vă rog să primiți mulțimirile mele anticipate și omagiile profundei mele admirațiuni" (p. 3).

Comentatorii români, traducînd termenul „futurisme", îl adaptează ca „viitorism" și, în discuțiile ce vor fi purtate în presa românească, așa va fi întîlnit. Marinetti, prezentat publicului român, e apreciat ca poet italo-francez, avînd în vedere că tot ce scrisese pînă atunci fusese în franceză, ca și programul futurismului. Pentru poet, Parisul însă avea rolul unei rampe de lansare, așa cum n-ar fi putut să-i asigure provincialele încă orașe ale Italiei : Milano sau Roma. Urmează publicarea manifestului pe puncte, fără introducerea de atmosferă pe care o făcuse Marinetti. Totul, șochează, de la exprimare la conținut, poetul cere : „mișcarea agresivă, insomnia febrilă, pasul gimnastic, saltul periculos, palma și lovitura de pumn". Peremptoriu și plin de încredere în el, va încheia cu considerația ce trebuia să uluiască burghezul de rînd : „Muzee, cimitire !".

Răspunsul lui Mihail Dragomirescu reprezintă un punct de vedere românesc de o deosebită valoare politică și literară. Bunul simț și firescul ce se degaje, cu delicatețe și tact totodată, pentru a nu jigni cu orice preț credințele altora, oricît de eronate ar apare, sînt un exemplu de replică în lumea literară a vremii.

În scrisoarea adresată de Marinetti, acesta îi cerea lui Drăgănescu nu numai părerea ci și „adesiunea" sa, e adevărat că specifică : „totală sau parțială". Probabil că șeful futurismului nici nu se îndoia că n-ar putea primi decît adeziuni. Drăgănescu, în schimb, punea problema din punct de vedere istoric. El neagă punctele programului futurist din punctul de vedere strict al românilor, care aveau de edificat în acel moment o cultură și nu de distrus un balast clasicizant retoric și anchilozat. Singura critică pe care o înaintează literatul român pe plan general e că deși admiră voința futuriștilor, nu poate concepe o unire de idei cu ei : „fiind puncte destul de curioase". Dacă italienii s-au plictisit de muzee și biblioteci, românii nici măcar nu le au, nu au nici arheologi, ciceroni, profesori sau anticari, personaje odioase răzvrătitului Marinetti. „Ne formăm azi și încă nu avem o artă proprie care să sgudue pînă în depărtatele voastre țări occidentale", replica Drăgănescu. Nu numai muzeele însă și izvoarele istorice, ci și strămunii trebuiau descoperiți și onorați : „Noi trebuie abea să ne cunoaștem strămoșii de care italienii s-au plictisit". La un moment dat, în răspunsul său Drăgănescu dă o interesantă coloratură socială comentariului său la manifest. Nota de șoc împotriva burgheziei era la Marinetti mai superficială și mai anarhistă, ca urmînd să ancoreze în binecunoscutul naționalism șovin de tip fascist, în anii tîrzii, 1919—1920. Tot ce era acțiune de negație și distrugere la Marinetti, devine în interpretarea lui Drăgănescu acțiune de afirmare și de construire : „Nu avem muzee de incendiat și biblioteci de inundat, dar avem ceva mai bun de făcut : să înfigem cu putere în piepturile mulțimei agitate de grele munci, entuziasmul conștiinței de sine, lumină strălucitoare în creerul ei, spre a putea simți că trăiește, a vedea că are un drept la viață și la acțiune pe pămînt, la deșteptare și fericire". Ridicarea maselor la nivelul conștiinței de sine, ecou al socialis-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mului profesat în epocă, devine astfel o responsabilitate a scriitorului român ce avea totodată de edificat o cultură. Așa cum propunea Marinetti : lupta literară îmbinată cu lupta politică, dar nu în sensul cruzimii și a violenței în sine, ci pentru instaurarea dreptății și a ordinii. „Iubim lupta", răspunde Drăgănescu, „dar iubim dreptatea". Răspunsul comentatorului craiovean scoate în evidență, în mod foarte subtil dealtfel, toată partea superficială, puerilă și simplistă a manifestului futurist, așa cum după decenii va fi judecat pe drept cuvînt de însăși critica italiană. A da cu pumnul, în general i se pare pare neconcludent lui Drăgănescu, el subliniază nuanța socială pe care trebuie să o aibă orice răzvrătire : „Dar tocmai în contra acestora" (care dau cu pumnul) „care nu ne lasă să trăim, este răsvrătirea noastră, tocmai împotriva acestora luptăm, pentru a cuceri egalizarea drepturilor omului în general". De fapt, el era departe de Marinetti, conceptul de vigoare la poetul italian era ură, sălbăticie, dorință copilărească de a uimi. Drăgănescu aprobă o acțiune conștientă pe plan cultural și social : „Iubesc vigoarea artei ce propagați, răsvrătitoarea poesie ce o visați pentru înviorarea celor obijduiți".

Cu un pronunțat simț teatral, Marinetti declama în finalul manifestului : „În picioare, pe culmea lumei aruncăm încă o dată desfidere stelelor !" Drăgănescu replică, sigur pe dreptatea realității istorice : „Să lucrăm și să luptăm desfidînd stelele, care nu satură stomacurile goale ale celor apăsați de viață". Știm bine că de la programul futurist pînă la concepția că războiul e „singura igienă a lumii" nu a fost un pas prea mare, lucru pe care, în răspunsul lui, Drăgănescu l-a sesizat cu multă acuitate.

Materialele apărute în revista craioveană „Democrația" se repetă în „Biblioteca modernă" (nr. 11/1909), cu o ilustrație a lui Grandi, ce-l reprezintă pe Marinetti, luată din volumul : *Il poeta Marinetti* de Tullio Panteo, primit la redacțiile celor două reviste din Craiova încă din 1908. În continuare, „Democrația" din 1909 înregistrează primiri de numere din revista „Poesia", în care futurismul e discutat de partizanii și opozanții din cercurile literare internaționale. Știrile se înmulțesc și după ce „Biblioteca modernă, "publică materialele în întregime, întîlnim în același număr (nr. 11/1909), o știre despre Marinetti : „cunoscut în toate țările latine", ca autor al cunoscutului manifest. Odată în plus, după răspunsul lui Drăgănescu, redacția ziarului craiovean îi replică lui Marinetti : „Mai e nevoie să spunem că lăsăm în seama semnatarului toată responsabilitatea ideilor sale foarte îndrăznețe și de violență adesea nedreaptă pentru lucruri eminamente respectabile și, din fericire, respectate ori și unde ?" (p. 14). Din volumul *Le ranocchie turchine*, o colaboratoare, Ana Codreanu, traduce (nr. 12/190) în „Biblioteca modernă" poezia intitulată : *Cîntecul somnului*, ce e departe de a ne da o idee despre stilul futurist. Un număr din August 1909 al „Democrației" publică, în traducere din italiană, textul unui articol : *D'Annunzio viitorist*, ce fusese trimis redacției cu promisiunea (sesizăm încă odată campania publicitară organizată de Marinetti pe plan internațional) ca oricine îl va publica în întregime va primi un fascicul din „Poesia". Faptul că autorul *Fedrei*, cu toată atmosfera sa mitologică, e brusc interesat de avioane și așii zborului, precum Wilbur și Blériot, „e un rezultat și o victorie a viitorismului". Senzația triumfului și a victoriei futurismului e însă oarecum impusă de adepții școlii, ce se considera o școală „literară și politică", iar reacțiile pro și contra au fost cu atît mai violente, cu cît

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

futuriştii făceau scandal mai mare. Dacă în Franţa s-a dezlănţuit imediat o polemică în care au intervenit P. Loti, H. Bataille, J. Claretie, P. Adam şi alţii, nu mai puţin la noi unii critici şi ziarişti au ţinut să-şi spună părerea prin marilie cotidiene. În „Adevărul" (nr. 7109/1909), Emil Fagure scrie un articol intitulat : *Idealuri apusene*, în care efectiv deplînge pieirea idealurilor realiste din urmă cu 20 de ani, ce inspiraseră opera lui Tolstoi, Taine sau Ibsen, Deja, în Italia, D'Annunzio i se pare o decădere spirituală după Leopardi şi Carducci, cu atît mai cumplită e „domnia lipsei de cuget şi de simţire" ce se manifestă odată cu şcoala franco-italiană a „viitorismului". Fără să comenteze în amănunt programul ce explodase în februarie la Paris, Fagure remarcă doar că deşi Marinetti dorea să dea foc bibliotecilor, îşi editează revista pe hîrtie de pergament.

Un alt cotidian, „Viitorul", la care colabora şi Ion Minulescu, publică un articol despre futurism în revista „Poesia", în iulie 1909, semnat Gioia. Acum, admiraţia pentru „splendida" publicaţie, care e revista, ca şi pentru Marinetti, considerat un „om excepţional", cu o mare activitate literară, aminteşte de elogiile pe care i le adresase Smara în „Adevărul". Ancheta asupra versului liber stîrnise un interes deosebit, ca şi reprezentarea piesei *Le Roi Bombanee* la Théâtre de l'œuvre din Paris, plină de îndrăzneală, „adevărată şi profundă lecţie de sociologie". Strigătul lui Marinetti e pentru comentator „un strigăt împotriva snobismului", deşi se va abţine de la discutarea conţinutului programului: „Nu discut programul. Sînt sute de obiecţiuni şi de păreri pro şi contra manifestului", iar singura observaţie pe care o face e că omul nu poate renunţa la trecutul său.

După atîtea declaraţii teoretice şi discuţii despre programe şi manifeste, în sfîrşit „Universul literar" publică un text de Marinetti :„*Moartea lui volantul*" în 1910 (nr. 4, p. 2), text luat din „Poesia" şi prezentat de italienistul Benetatto de Luca (într-o notiţă la subsol, Marinetti e etichetat „din cale afară de original"). Pentru publicul românesc, poezia lui Marinetti e acum edificatoare. Imaginile maşinii-bestii, cu impetuozitatea sa devoratoare de spaţiu, descrise cu un limbaj plin de zăngănituri şi de zbierete, creează o anume atmosferă menită să zguduie şi să ameţească cititorul, provocîndu-i o febră a modernului, a dinamicului : „Un mare „jaguar" de metal, zăpăcit încă de somn. Deodată, îi frecară pieptul larg, învîrtidu-i repede „manivela", pe cînd alţii parcă domoleau pofta fiarei mîngîindu-i şoldurile". „Şi mecanicul zbieră : — Iată duşmanul tău : Spaţiul ! ... Spaţiul pe care îl ai dinaintea ta ! ... Ucide-l ! Explodează asupra lui de aproape !..."

Nu-i mai puţin adevărat că în epocă ziarele erau pline de reportaje admirative pentru cei doi aşi ai aviaţiei, Wright şi Blériot, că se abuzase de scrieri romanţioase şi lacrimogene de prost gust, dar pe gustul unei pături de cititori care doar asta voiau. Mişcarea socialist-anarhistă cunoştea o largă difuziune, iar expresionismul german în special schimbase o anume optică în arta figurativă. Futurismul face pentru un prim moment figură înnoitoare în contextul epocii.

Revista „Versuri şi proză" (nr. 2/1913) e gata să vadă în futurism o mişcare revoluţionară caracteristică pentru vreme, cînd literatura şi politica încep să-şi unească spontan idealurile. „O literatură plină de avînt şi de îndrăzneală, o înfrigurare impetuoasă şi scormonitoare de noi motive şi senzaţii, aduce o notă răcoritoare în lumea obicinuită cu imagini comode

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și cu cadre fixate" (p. 30—31). Poetul nu mai e un profet, așa cum îl efigiase romantismul, ci un agitator, care e în stare, cu emotivitatea și tensionarea operei sale, să se avînte în trepidația politică. Idealul acestui agitator prefigurat de Marinetti e creionat în prezentarea revistei : „Sinceritatea și emotivitatea artistului este plină de energie și îndemn, ea devine un mijloc de înflăcărare și un imbold la abnegațiune".

A izola însă din futurism numai partea referitoare la literatură, ar însemna să limităm discuția despre întregul curent, așa cum s-a manifestat în toate domeniile artei și care s-a vrut atît de complex, încît să fie în ansamblu un fenomen cultural, social și politic. Manifeste s-au scris în toate domeniile, influențînd în mod sigur artele figurative italiene, unde cîțiva artiști de talent au știut să asigure „divizionalismului italian", rezultate mai interesante decît cele din literatură, muzică sau teatru. Și la noi ecourile au fost destul de fidele și de prompte. „Biblioteca modernă" publică în serie manifestele apărute sau știrile despre procesele și scandalurile provocate în Italia de futuriști. „Ramuri" (nr. 3/1910), tot o revistă craioveană, dă amănunte despre procesul lui Marinetti la Milano, provocat de romanul său *Mafarka il futurista*, specificîndu-se că printre admiratorii acestuia se numără și Luigi Capuana. „Biblioteca modernă" (nr. 6—7/1910) se ocupă pe larg, într-un articol semnat Ozric (Vasile Alecsandrescu) : *Poeții și pictorii viitoriști încep lupta în marile teatre italiene*, de acțiunile turbulente ale futuriștilor în Italia. În afara saloanelor de pictură „viitoristă" (la Milano), au loc acum serate teatrale în mai toate orașele, printre care și la Triest (unde Marinetti provoacă scandal cu oda închinată generalului Asinari, atacator violent în vorbe al Austriei) sau la Torino. Aici, la teatrul Chiarella, pe data de 8 martie 1910 se repetă (după spusele articolului), o adevărată bătălie a lui Hernani, cînd pictorii „viitoriști" citesc manifestul lor. Semnau Carrà, Boccioni, Bonzogni, ce fixau o estetică a gestului, a senzației dinamice, divizionismul însemnînd nu atît un procedeu, cît un „complementarism înnăscut", pe care îl declarau „esențial și necesar". „Probabil că se va acuza arta noastră de cerebralism turmentat și decadent. Dar vom răspunde simplu că sîntem dimpotrivă primitorii unei noi sensibilități însutită, și că arta noastră este beată de spontaneitate și putere" (p. 26). În acest sens, futurismul a fost un punct obligatoriu de început și influență pentru mai toate curentele de avangardă atît în literatură cît și în arta figurativă sau în muzică, precum : cubismul, suprarealismul, constructivismul, imaginismul, dadaismul, creaționismul, simultaneismul ș. a.

Dar gesturile spectaculoase copleșeau pe moment tot ceea ce ar fi putut fi un început de drum. Suiți în turnul ceasului din Veneția, viitoriștii aruncă 20.000 manifeste colorate, prin care declarau repudiată : antica Veneție „slăbită de morbide voluptăți seculare", și își doreau un oraș „industrial și militar", care să înfrunte Austria pe Adriatica. Acest manifest, publicat în „Biblioteca modernă" (nr. 11—13/1910 și nr. 2—3/1911), e însoțit de o nouă scrisoare a lui Marinetti, prin care el roagă să fie publicate ultimele manifeste pe unde se poate, lăsîndu-se deoparte „orice prejudecată". Atacurile politice ale poetului sînt foarte clar adresate acum Austriei, ca și exaltarea spiritului italianității.

V. Alecsandrescu, redactorul șef al „Bibliotecii moderne", va da un răspuns foarte net favorabil artiștilor futuriști, care-l rugau să-și dea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

părerea cu privire la condamnarea de către tribunalul din Milano a romanului : *Mafarka Viitoristul*. Alecsandrescu, tulburat de „eroismul intelectual şi naţionalismul războinic" al poetului victimă, va găsi absolut naturală sentinţa, deoarece „cei învechiţi au persecutat întotdeauna noul. Şi Isus a fost răstignit, Marinetti a găsit un Pilat contemporan în Preşedintele Curţii de Apel din Milano" (nr. 4—5/1911, p. 118).

Manifestul autorilor dramatici „viitorişti" provoacă un nou scandal, de data aceasta la Parma (aprilie, 1911). „Biblioteca modernă" publică imediat programul ce prevedea, conform unei direcţii cunoscute acum, „transmiterea unei sensibilităţi şi mentalităţi schimbate în secolul XX", adică nu o fotografie psihologică ci „o sinteză îmbătătoare a vieţii, în liniile sale semnificative şi tipice" (nr. 6—8/1911). Inspiraţi din presa franceză, comentatorii (în special cei craioveni de la „Biblioteca modernă") publică nu numai ştiri directe sau indirecte despre futurism, ci şi articole ca atare. Astfel, din „Depeşa" (13 octombrie 1911, Toulouse), un articol al lui Camille Mauclaire : *Viitorismul şi tînăra Italie*, e tradus şi publicat în nr. 4 al revistei noastre. Deşi se subliniază caracterul uneori ridicol al mişcării, cu teorii „zăpăcite" şi opere „inexistente", exagerînd în mod naiv şi neoromantic pe un Verhaeren sau P. Adam, autorul articolului (cu o oarecare distanţare ironică tipic franţuzească), admite că pe undeva futuriştii au dreptate în ceea ce priveşte starea de lucruri din Italia. Ceea ce contează însă în comentariul scriitorului francez e atitudinea echilibrată a acestuia în judecarea futurismului, atitudine cu care redacţia română era implicit de acord, din moment ce o publica. „Pendularea între copilăresc şi interesant" e într-adevăr o etichetă ce se poate aplica mişcării, cel puţin în perioada ei de început.

Nemulţumit probabil de primul manifest, prea general şi abstract, Marinetti lansează în 1910 manifestul tehnic al literaturii futuriste, care va ajunge la „Biblioteca modernă" în 1912, fiind publicat în nr. 7. Aici, poetul italian se lansează în voie în punerea la punct a unor precepte tehnice, ce vor alcătui teoria „cuvintelor în libertate". Verbele întrebuinţate la infinitiv, substantivele fără legături de sintaxă, desfiinţarea adjectivelor şi adverbelor, lipsa oricărei punctuaţii (pentru a da senzaţia de continuitate), sînt cîteva din punctele programului. Maxima dezordine a stilului trebuia să corespundă întrebuinţării unor şiruri strînse de imagini sau de analogii, distrugerii „eu"-lui şi înlocuirea acestuia prin „obsesiunea lirică a materiei" : „Numai poetul nesintaxic şi cu cuvinte deslegate va putea să pătrundă esenţa materiei şi să distrugă surda ostilitate care o separă de noi". Credinţa în posibilitatea de a surprinde astfel „intuiţiile profunde ale vieţii... urmînd naşterea lor nelogică" era o teorie însă ce trebuia susţinută de nişte capodopere, cel puţin. Şi, din acest moment, futurismul dă eşec, lucru remarcat dealtfel imediat în presa noastră, ca şi în cea internaţională. Absolut nici o lucrare valoroasă n-a susţinut zgomotul şi propaganda prea mare a unor teorii şi aşa destul de necizelate, ieşite nu dintr-o experienţă de artă, ci dintr-o pripită voinţă de original şi şoc.

Densusianu la „Viaţa nouă", autor al unor analize pătrunzătoare de poeţi moderni (printre care una dedicată lui G. Pascoli), va decanta cu deplină obiectivitate interesul acestui fenomen : „Era ceva bun, deşi nu nou, în ce voia şcoala din Milan — înlăturarea cîtorva idolatrii la care prea tradiţionala Italie ţine aşa de mult, deşteptarea curiozităţii în artă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pentru ce e modern — dar așa cum luptă vrea să se impună atenţiunei cu gesturi barbare şi lovituri de topor" („Vieaţa nouă", nr. 11/1912, p. 211).

Reacţiile faţă de manifestul tehnic şi răstrunarea brutală a valorilor provoacă de acum o serie de reacţii de neaderenţă totală şi chiar de critică ascuţită. În „Rampa" (nr. 254/1912), la rubrica „Note şi impresii", „Laur" semnează o violentă desfiinţare a futurismului, ridiculizînd atitudinile de „cavaler medieval" ale lui Marinetti, ca şi lucrările artiştilor plastici de la o expoziţie futuristă, ce-i căzuseră sub mînă, reproduse în album. Comentatorii români vor ataca de acum baza dogmatică de la care se porneşte, acuzînd pe bună dreptate existenţa numai a unei *voinţe* de creaţie, nu şi a unei *puteri* de creaţie. Cunoscut ca autor al lucrării : *Monoplanul Papei* (1912), Marinetti e considerat în „Flacăra" (nr. 46/1911—1912 : Ecouri), ca un mare „pontefice inspirat", ce se acoperă de ridicol, deoarece futuriştii" se luptă cu morile de vînt şi construiesc castele de spumă". Peste tot persistă o singură apreciere, care pare a se fi dovedit valabilă şi în istoria literară, pentru curentele de avangardă ce au urmat şi anume : „lupta înverşunată, necruţătoare, în contra oricărei tradiţii".

În acest sens, o analiză echilibrată a futurismului ne oferă articolul din „Flacăra" (nr. 5/1912—1913) : *Poezia viitoristă în Italia*, semnat de C. Sp. Hasnaş. Cunoscător al literaturii italiene, autorul simte noutatea pe care futuristul ar fi putut realmente să o provoace prin doctrina „intuiţiei directe şi a perceperii adevăratei realităţi a materiei". Dar această mişcare cu o organizare minuţioasă de edituri, teorii, manifeste, adeziuni de presă, rămîne o creaţie voluntară, fără inspiraţie („spirite îmbătate de veleitatea sterilă a noutăţii cu orice preţ"). Fără entuziasme prost plasate sau denigrări polemice, Hasnaş îşi păstrează faţă de futurişti un „scepticism prietenesc", chiar atunci cînd intră în analizarea amănunţită a unora dintre poeţi (L. Altomare, M. Betuda, L. Folgore sau chiar Marinetti). Un material interesant şi variat ne oferă „Universul literar" (nr. 13/1914, p. 5), pornind de la primirea la redacţie a volumului *Zang Tumb Tumb* (1914), însoţit de un volum de reproduceri şi desene. Alături de fotografia lui Marinetti, se reproduc în ziar : un tablou de Severini (Tren într-un peisaj) şi o sculptură de Boccioni (Cap+casă+lumină). În comentariu se ridiculizează „bazaconiile" futuriştilor, traducîndu-se titlul volumului prin *Hodoronc-tronc* şi explicîndu-se că „bum" înseamnă război, „tronc" cădere, iar „hodoronc-tronc" = cugetare înaltă. În orice caz, rezervele sînt lăsate deoparte, iar cronicarii români depistează enervaţi cazuri de futurism la noi, ba în persoana lui Minulescu, ba la Craiova în cea a lui Aurel Geblescu şi Dallocrin. N. Pora e convins chiar că mişcarea, deşi afişează o „lozincă de bandiţi", a fost în stare să aibă un număr de victime şi la noi (dar nu le numeşte) („Rampa nouă ilustrată", nr. 327/1916 ; *Futurizmul)*. Acuzaţia de snobism şi maimuţăreală, ca şi pervertirea gustului în artă de către futurişti : „şcoală de analfabeţi, pornită într-un curent de analfabetism şi întoarcerea spre epoca de bestială primitivitate a cremenei şi a bronzului", devine virulentă de acum şi la alţi comentatori pînă în 1921—1922, cînd futurismul devenind adepta oficială a fascismului, îşi pierde nu numai bruma de actualitate şi interes, dar şi orice legătură cu valorile artei. Necesitatea de a oferi omului senzaţia victoriei, simţită, în mod totalitar, ca fiind a unei generaţii venită după decantism (ultimă expresie a secolului XIX), după atîta literatură de înfrînţi, crepusculari şi obidiţi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ai fatalității, nu s-a realizat însă decît ca un imbold, ca o atmosferă ce a degenerat apoi în politică revanşardă şi naţionalism. N. Davidescu în articolul intitulat: *Variaţii pe manifestul viitoriştilor* (1921), consideră, pe urmele lui H. Bataille, că futurismul şi-a justificat pentru o clipă existenţa. „În clipe de justificată revoltă împotriva banalităţii curente şi a spiritului de imitaţie, a spus lucruri de înaltă higienă sufletească". Desigur, concluzia e de bun simţ, futurismul nu poate fi aruncat în bloc şi nici judecat după ce ar fi dorit să fie. În 1930 poetul italian ne vizitează ţara ca invitat al asociaţiei „Cultura italo-română", dar reprezentantul oficial al culturii fasciste nu mai putea trezi în acel moment interesul oamenilor de cultură din ţara noastră. Pe noi ne-a interesat dealtfel doar să demonstrăm, cu textele în faţă, că în epoca premergătoare primului război mondial, cînd cultura românească prindea avînt, fenomenele culturale ale Occidentului de ultimă oră erau din plin discutate şi analizate. Ne-a interesat calitatea acestor discuţii, pentru a trage concluzia că exagerarea n-a fost niciodată regulă pentru literatul român. Există o doză atît de evidentă de cuminţenie (în sensul bun şi nobil al cuvîntului), de cîntărire echilibrată, de apreciere la obiect a unor fenomene în perioadele de plină afirmare a lor, încît chiar dacă au existat unele snobisme şi imitaţii, ele au rămas minore şi fără ecou.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

G. COȘBUC ALTFEL

NICOLAE MECU

Aparent, Coșbuc este unul dintre scriitorii cu dosar clasat. Majoritatea monografiilor și studiilor despre opera lui duc la încheieri sigure, de natură a alunga orice speranță în descoperirea unui Coșbuc nou, fundamental altul. Probabil că această liniștitoare certitudine nu vine atît din credința, firească în fond, a fiecărui exeget în parte, în infaibilitatea diagnosticului, cît din convingerea aproape unanimă că opera este dintre cele mai tranzitive și nu întinde nici o cursă. Însă dacă privim panoramic și comparativ criticile coșbuciene, imaginea dosarului definitiv clasat începe să se clatine și avem revelația uneia dintre cele mai contradictorii receptări critice. Simplificînd, modalitățile de abordare a operei lui Coșbuc au fost, fundamental, două : cea sociologic-realistică și cea estetică, ambele conturate încă de Gherea și, respectiv, Maiorescu. Cel dintîi își ridică amplul lui studiu pe devenită celebra sintagmă „poetul țărănimii", în înțelesul că opera lui Coșbuc este un produs nemijlocit și realist al satului românesc, în timp ce Maiorescu, referindu-se în treacăt la poet, observă „magistrala stăpînire a limbei și minunata notă distinctivă a veseliei" [1].

Mai apoi, în timp ce Ibrăileanu vede în Coșbuc pe „adevăratul și poate singurul poet al pămîntului și neamului românesc cel etern" [2], Lovinescu apreciază „o invenție verbală, o plasticitate descriptivă și o tehnică remarcabile și în unele privințe incomparabile" dar conchide ferm că „în sînul poeziei de azi, el și-a pierdut orice actualitate" [3]. Observației că G. Coșbuc „este nu numai un desăvîrșit tehnician", G. Călinescu i-o alătură și pe aceea că el este „nu rarcori și un poet mare, profund original, un vizionar al mișcărilor sufletești sempiterne" [4], criticul ajungînd astfel la o concluzie cuprinzătoare și echilibrată, ce include și pe *poeta artifex* și pe *poeta vates*.

Vizibil antigherist va fi punctul de vedere al lui Vladimir Streinu : nu un țăran este Coșbuc, ci un citadin, avînd față de sat atitudinea unui orășean în excursie de *week-end*. Totuși nu aici stă, după Streinu, marea valoare a poetului, ci în geniul prozodic, căruia criticul îi consacră o analiză specială, lansînd, în treacăt și prezumtiv, o idee neobservată sau nefructificată de comentatorii ulteriori : „Felurimea măsurilor întrerupe monotonia posibilă a versurilor egale și, introducînd o altă simetrie, sporește

---

[1] *Critice. 1866—1907*, ediție completă ..., vol. III, București, Editura librăriei Socec, 1928, p. 202.

[2] *Cei morți*, în vol. *Coșbuc văzut de contemporani*, ediție alcătuită de Al. Husar și Georgeta Dulgheru, EPL 1966, p. 240.

[3] *Scrieri* : 5, *Istoria literaturii române contemporane*, ediție de Eugen Simion, București, Edit. Minerva, 1973, p. 410.

[4] *Istoria literaturii române*... 1941, p. 523.

Rev. ist. teorie lit., tom. 26, nr. 4, p. 605—609, București, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sugestia sonică a felurimii ritmurilor. Prin acest mijloc de a crea noi efecte de armonie, Coşbuc, alături de Hasdeu, a descompus ritmul clasic, fără a-l nimici, pînă la unitatea metrică, *pregătind poate la noi acceptarea versului liber*" [5] (s. n).

Într-o carte rămasă nefinisată şi publicată postum [6], Octav Şuluţiu vede celula germinativă a creaţiei coşbuciene în „energetism", concept apt a cuprinde atît pe vizionar cît şi pe artist, însă, cum observă Petru Poantă, criticul „n-a reuşit să confere, decît rareori, o perspectivă estetică acestui principiu" [7]. Octav Şuluţiu vorbeşte, foarte nimerit, de „icoana satului ideal „în poezia lui Coşbuc, şi în efortul de transgresie a realului spre o coerenţă ideală„ se poate constata adevăratul simţ artistic al poetului" [8]. Principiul creaţiei coşbuciene este înţeles în mod asemănător de D. Micu (a cărui micromonografie a apărut înaintea cărţii lui Şuluţiu) : „În esenţa ei, întreaga operă poetică — a lui Coşbuc este o expresie a sufletului robust" [9].

Diversitatea şi caracterul adesea contradictoriu al sumei obţinute prin alăturarea, fie şi lacunară, a exegezelor duce la o concluzie care ar putea părea surprinzătoare : Coşbuc — poet dificil. De acest fapt vine să ne convingă şi recenta carte a lui Petru Poantă, *Poezia lui George Coşbuc*, asupra căreia vom stărui. Cum însuşi o spune, Petru Poantă nu intenţionează „reabilitarea" lui Coşbuc, căci „poetul, în fond, n-a fost niciodată serios contestat", ci doar o nouă lectură — expresie a punctului de vedere al tinerei generaţii din care criticul face parte. Perspectiva interpretării este modernă : poetul este încadrat într-un model cultural şi estetic european, fără a se pierde din vedere particularităţile aportului personal. Nu creaţia lui Coşbuc este, într-adevăr, reabilitată, ci concepte ca „utopic", „feeric", „idilic", „ludic", „spiritual", neserioase din punctul de vedere al tradiţiei esteticii clasice. Pe urmele unor E. R. Curtius, J. Huizinga, R. Caillois ş. a., exegetul român restituie sensul şi semnificaţiile originare acestor concepte, aplicîndu-le astfel la Coşbuc.

Nucleul germinativ din care se desfac radial secţiunile operei este *utopia* de factură iluministă. Coşbuc, ne spune Petru Poantă ducînd mai departe o intuiţie a lui Şuluţiu, nu este oglinda fidelă a satului românesc fenomenal, ci creatorul unei *utopii* a acestuia. Nu o epopee (sau fragmente de epopee) a realizat poetul ci o „mitologie poetică românească", în care „personajele nu sînt pur şi simplu personaje, ci *semne* ale unei realităţi primare". Realitatea este descoperită „printr-un filtru mitologic. De aceea ni se pare că, în esenţă, universul coşbucian are structura feericului, caracterizîndu-se prin fantezia graţioasă voalată, neîngrădită nici de stereotipiile basmului, netulburată nici de terorile imaginare specifice fantasticului ... Lumea lui Coşbuc este un spectacol *inventat (s. n.)*, de la ceremonialul general uman, *nunta şi moartea*, la feeria arhaic-infantilă, hibernală sau estivală *(Iarna pe uliţă, Noapte de vară)*, pînă la feericul pur *(Nunta în codru)*". Erotica este pusă sub semnul idilicului, înţeles însă ca o „permanenţă umană de tip special". Şi : „idilismul reprezintă o sensibili-

[5] *George Coşbuc*, în vol. *Clasicii noştri*, Bucureşti, Edit. tineretului, 1969, p. 222—223.
[6] *Introducere în poezia lui G. Coşbuc*, Bucureşti, Edit. Minerva, 1970.
[7] *Poezia lui George Coşbuc*, Edit. Dacia, Cluj Napoca, 1976, p. 15.
[8] Octav Şuluţiu, *op. cit.*, p. 52.
[9] *George Coşbuc*, Bucureşti, Edit. Tineretului, 1966, p. 75.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tate naturală dar prezidată de un cod. Dacă n-a existat un « cavalerism » românesc și o epopee care să-i instituie codul erotic, poetul a vrut să suplinească acest « gol », transpunînd o experiență culturală de aiurea într-un mediu autohton. Substituind figurile mitologiei greco-latine prin cele ale basmului românesc ori pur și simplu prin elemente naturale, Coșbuc înfăptuiește, la sfîrșitul veacului al XIX-lea, nu numai o variantă inedită a idilismului dar și versiunea naturală a « cavalerismului »". Peisajul natural este un „salon natural" sărbătoresc, care revelă propensiunea lui Coșbuc către solaritate și spaima de umed. Poezia „filozofică" este o dezbatere de „morală strictă, solidă în fond, bazată pe uzanțe", fără a dezvălui un spirit „neliniștit și interogativ". Criticul vorbește cu finețe despre capacitatea lui Coșbuc de a regiza și realiza spectacole grandioase. Interesul unei poeme ca *Moartea lui Fulger* stă în „competiția filozofică" și „spectacolul măreț, de doliu universal, al înhumării", iar nu în „fiorul thanatic".

Pînă aici, demonstrația lui Petru Poantă este fără greșeală. Urmărind-o, universul coșbucian ne este restituit într-o desăvîrșită coerență și unitate. Mai problematică este așternerea, pe aceleași coordonate, a poeziei eroice, patriotice și sociale, în ciuda inteligenței dialectice a criticului, care se străduiește să acorde „modelul" său cu fenomenul operei. Deși autorul afirmă, justificativ și preventiv, că este greu a reduce o operă extrem de variată la o formulă unică, ni s-a părut că el ține prea mult la modelul fixat celorlalte teme pentru a nu se sili să-l inculce și altora, mai greu de cuprins în același principiu. Dialogul între model și poeme dă naștere, dacă nu unor afirmații contradictorii, unora care nedumeresc. Despre *Noi vrem pămînt* și *Un cîntec barbar* ni se spune, pe drept cuvînt, că sînt „cîntece de revoltă singulare, într-un fel, în literatura noastră", dar mai apoi că „tonalitatea (în *Noi vrem pămînt, n. n.)* e mai degrabă de lamentație fioroasă decît de revoltă". În *Paşa Hassan* sînt subliniate simțul „grandiosului și al sublimului" și faptul că „figura lui Mihai Viteazul este prinsă în imagini de o vigoare neobișnuită", dar imediat se adaugă : „Desigur, totul rămîne exteriorizat aici, pitoresc aproape". Într-unul din primele capitole e avansată ideea că G. Coșbuc a fost un „ponderat și un reformator prudent", dar mai departe se vorbește de „marile poeme politice coșbuciene" și de imensa lor forță de impact în psihologia colectivă. Este greu de înțeles, de asemenea, din ce rațiuni poemele *El-Zorab* și *Regina ostrogoților* sînt trecute sub capitolul „poezia ocazională", de divertisment, și nici pentru ce, după observația justă că *El-Zorab* este „cea mai dramatică poveste a unei pasiuni", se adaugă : „ca realizare artistică, poezia nu depășește stadiul versificării corecte", fiind „în cea mai mare parte [. . .] minoră".

Toate acestea nu sînt, firește, imperfecțiuni în măsură a pune cartea lui Petru Poantă sub semnul întrebării. Prezentul „eseu monografic" este o contribuție dintre cele mai prețioase, prin ascuțime și coerență, la interpretarea operei lui Coșbuc. El are darul de a aduce în actualitate discuția asupra unui scriitor considerat adesea, cu prea multă ușurință, simplu, dacă nu chiar simplist sau, în cazuri mai fericite, o insulă stimabilă însă prea izolată de arhipeleagul poeziei românești moderne. Petru Poantă integrează cu finețe creația coșbuciană, cu toate particularitățile sale, în evoluția poeziei române, și izolarea dispare. Spiritul concluziei asupra mitologiei poetului poate fi extins la nivelul întregii opere : „Înainte de a fi copleșită de mistica ortodoxistă a gîndirismului, înainte de a cădea în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

« thracomanie », după expresia lui Şerban Cioculescu, în sfîrşit, înainte de a se abstrage în bizantism decorativ, mitologia românească, eliberată din baladescul medieval al romanticilor noştri minori, cunoaşte prin Coşbuc un moment de relaxare. *E o ipostază în care însăşi spiritualitatea românească se relaxează, sclipind de voiciune, urmînd să-şi caute, apoi, profunzimile în marile sinteze ale scriitorilor din veacul XX" (s.n).*

Deşi întrebuinţează o terminologie mai puţin obişnuită în exegeza coşbuciană, cartea este limpede şi de aceea nu greu de pătruns. Spiritul său este de natură a impulsiona schimbarea opticii asupra poetului chiar în receptarea mai largă, cantonată, în genere, într-o interpretare a cărei sferă semantică nu depăşeşte formula lui Gherea : „poetul ţărănimii", incompletă şi neadecvată în premisele sale. Modul în care Coşbuc este tratat în şcoală nu depăşeşte substanţial această interpretare. Deşi toată lumea ştie astăzi că literatura şi în primul rînd poezia înseamnă ficţiune iar nu copie a realităţii, opera lui Coşbuc mai este încă înţeleasă strîmt realistic. Cînd se vorbeşte de saltul în ficţiune, se acordă, adesea, acestui fapt semnificaţia de „idealizare" a satului, într-un înţeles presămănătorist. Dacă în primul caz Coşbuc este redus la rolul unui conştiincios etnolog, în cel de-al doilea se insinuează artificialitatea şi facilitatea. Iar cînd se aminteşte de idilism, conceptul este admis în accepţiunile sale degradate. Perspectiva pe care o dă cartea lui Petru Poantă, ca şi, deşi nu în aceeaşi măsură, mai vechiul studiu al lui Vladimir Streinu ne conduce spre semnificaţiile originare ale idilicului, anume de un tip deosebit şi natural de sensibilitate. „Icoană ideală", model „utopic" sau paradis pierdut, satul lui Coşbuc are suficientă raţiune de existenţă estetică autonomă spre a nu mai fi interpretat nici ca o copie fidelă a realităţii, nici ca imagine degradată. Nu o nuntă ca la ţară ne prezintă poetul în *Nunta Zamfirei* ci, ca să spunem aşa, *constructul estetic* al unei nunţi ţărăneşti. Maxima coerenţă, adică perfecţiunea artistică, este realizată prin capacitatea poetului de a regiza spectacole grandios -feerice, ca şi prin magia ritmului. Analiza poemului trebuie să înceapă cu relevarea acestor aspecte, care sînt conţinut şi nu „mijloace" analizabile în finalul, lipit, al „măiestriei artistice". Filozofia epicuree care se degajă nu trebuie extrasă din veselia debordantă a nuntaşilor şi din „rîul de vin" de la ospăţ, căci aceste elemente considerate separat ne duc mai degrabă la o viziune hedonistă şi dionisiacă, ci din dialogul lor cu ritmica, infuzată peste tot, a horei („Trei paşi la stînga binişor / Şi alţi trei paşi la dreapta lor" etc.) ritmică ce „cumineşte" şi echilibrează. Căci, lucru mai puţin observat, spectaculosul imaginilor şi hiperbolismul lor sînt permanent cenzurate de ritmul măsurat şi monoton chiar, produsul acestei confruntări amintind foarte bine de matricea stilistică mioritică. Apoteoză a dansului, *Nunta Zamfirei* este poema în care o trăsătură fundamentală a specificului nostru etnic, echilibrul, apare dizolvată în cele mai pure aspecte formale. Nu, prin urmare, în ceea ce străbate prea vizibil la suprafaţă şi nu în artificiile de tehnică exterioară (ca acea atît de celebră pe cît de elementară şi ostentativă aliteraţie din versul „*Prin vulturi vîntul viu vuia*", nu departe de jocurile lingvistice infantile de tipul „Fata fierarului face focul fără frică...") stă contribuţia lui Coşbuc, ci în această ritmică de ansamblu şi submergentă, prin care spectacolul fenomenal exterior este transcens spre o muzică-filozofie interioară, sau, cum spune Călinescu, a „mişcărilor sufleteşti sempiterne". Afirmaţia lui Vladi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mir Streinu că prima valoare a lui Coșbuc stă în geniul prozodic, trebuie preluată cu seriosul amendament că, în cele mai reprezentative piese ale poetului, prozodia închide toată filozofia. Filozofia discursivă și a conținutului lexical sînt mult mai puțin filozofice decît ritmul. În *Moartea lui Fulger* este limpede că „hybrisul" mamei eroului defunct este cenzurat prin replica bătrînului sfetnic, dar cine poate nega cenzura submergentă a formulei ritmice, aceeași ca în *Nunta Zamfirei*? Măsura și echilibrul, exprimate discursiv și „în literă" prin vocea bătrînului, sînt expuse în spirit și, mai specific poetic, prin muzica prozodică.

Hemistihul din finalul strofelor are funcții diverse: cu un rol de frînă în *Nunta Zamfirei* și *Moartea lui Fulger*, el capătă în *Noi vrem pămînt* sau în *Decebal către popor* forța de șoc și detenta incendiară a unei sentințe-lozinci. Lipsa lui în strofele-perioduri dintr-o poemă ca *Un cîntec barbar* este semnificativă: piesa este semnul celei mai dezlănțuite, necenzurate izbucniri a unei pasiuni vindicative. Versurile se înlănțuie pe o curbă mereu ascendentă, și strofele trebuie citate în întregime pentru a avea imaginea torentului de lavă și fiere care se revarsă implacabil:

„Ce-i viu sfîșia-vom în dinți,
Aprinde-vom templele tale;
Vom naște pustiul în cale;
Vom face pe-ai voștri părinți
S-ascundă trufașul lor chip
În togă, plîngînd de rușine,
I-om trece sub furci caudine,
I-om pune cu fruntea-n nisip.
Și fără de milă, călăi,
În fașe strivi-vom poporul,
Și mîndri vom pune piciorul,
Pe gîtu-mpăraților tăi!"

Deschiderea strofelor din asemenea poeme stă mărturie pentru celălalt Coșbuc, ilustrat prin lirica eroică, socială și patriotică. O singură pasiune e dusă de Coșbuc, neîngrădită și neînfrînată, pînă la ultimele consecințe: pasiunea libertății.

Dar noi nu am intenționat aici un studiu personal despre poet. Aspectele relevate sînt reflecții stîrnite de lectura unora dintre cărțile prezentate sumar sau mai detaliat în prima parte a articolului, ca și de dorința de a inspira o reevaluare a lui Coșbuc în conștiința mai largă și în procesul predării sale în școală. Căci între Coșbuc al criticii și acela al „cititorilor neavizați" stăruie o distanță enormă, ce se lărgește pe măsura apariției unor noi căuți despre poet. Ieșirea din interpretarea comună, simplistă și plată, a operei lui, se impune.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aurel Sasu, *Retorica literară românească*, Bucureşti, Edit. Minerva, 1976

Basil Munteanu, unul din promotorii noului interes al epocii noastre faţă de retorică, spunea :

„Nous avons affaire, en effet, à des formules fixes — une fixité dont le latin qui les conserve et les perpétue se porte garant ou chaque époque, chaque école, chaque courant, verse son contenu propre. Par leurs énorme diffusion européenne elles servent, en outre, à mieux définir la vocation propre aux différents pays et „climats" (...), faisant fonction de rèpères et de pierres de touches, elles permettent quelque peu de mesurer les distances relatives — écarts des initiatives personnelles, va-et-vient des fantaisies novatrices, obscur cheminement des esprits. Pour demeurer vivante, la vieille Rhétorique faint ainsi de rajeunir en évoluant avec les siècles (...), elle fait mine d'évoluer aussi avec les nations, d'épouser leur esprit, de se plier a leurs exigences particulières. *(Constantes dialectiques en littérature et en histoire. Problèmes. Recherches. Perspectives*, Didier, Paris, 1967, p. 170—171).

Aceste revelatoare cuvinte ni se par că rezumă în modul cel mai clar exigenţele investigaţiei pe care a întreprins-o Aurel Sasu în cartea sa *Retorica literară românească*. Complicaţiile unui domeniu care traversează de fapt întreaga istorie a culturii europene în ceea ce are ea mai semnificativ — deci un spaţiu teoretic imens — i-au fost bine cunoscute autorului. De aici laborioasa informare din „infrastructura documentară" a cărţii, filtrată, în cele din urmă, într-o viziune largă şi comprehensivă asupra subiectului şi infuzată, fără ostentaţie, în substanţa unei expuneri dense şi, de ce n-am spune-o, folosind o coordonată esenţial retorică, persuasivă. Remarcabilă — şi necesară — „dilatare" a problematicii, ca şi spiritul critic, uşor polemic, generat de distanţarea faţă de surse, facilitată şi de certa originalitate a autorului, i-au permis să realizeze o lucrare de o deosebită calitate intelectuală ; dezbatere, deci, supli şi incitantă, în spiritul contemporaneităţii, dar nu mai puţin cercetare „pozitivistă", de elucidare a izvoarelor şi filiaţiilor, în sensul cel mai bun al cuvîntului.

Cartea este structurată pe două nivele : unul teoretic general (nivelul interpretant) şi altul mai special, retorica românească (nivelul interpretat), astfel că, ocolind ordonarea strict documentară în favoarea unei mai subtile, de „construcţie" teoretică, lucrarea se constituie într-o meditaţie cu caracter mai general asupra retoricii şi a numeroaselor ei implicaţii. Schimbarea punctului de vedere din care este privită disciplina (de la cel filosofic din cartea lui Vasile Florescu, *Retorica şi neoretorica*, la un punct de vedere filologic), generează o altă optică privind procesul de literaturizare a acesteia, asupra căreia Aurel Sasu insistă în mod deosebit şi la care subscriem în întregime. Pactul definitiv pe care-l săvîrşeşte în cele din urmă retorica cu literatura reprezintă o sărbătoare — a limbajului — pe care antichitatea a ratat-o, cum a arătat Tzvetan Todorov într-un interesant studiu *(Une fête manquée : la rhétorique. Essai d'histoire — fiction*, „Cahiers roumaine d'études littéraires", Bucarest, 1975, 3).

Retorica literară românească nu repetă lucruri ştiute, ci regîndeşte întreaga problematică retorică. Situată în prelungirea excepţionalei lucrări a lui Vasile Florescu (care deplîngea necunoaşterea fenomenului retoric românesc), ea oferă prima imagine cuprinzătoare a desfăşurării fenomenului retoric în cultura românească prin îmbinarea urmăririi cronologice (deci a dispunerii lui verticale), fără ambiţii de „arheologie", cum autorul însuşi mărturiseşte, cu descoperirea, mult mai dificilă, a mutaţiilor petrecute la nivelul organizării lui teoretice, din perspectiva criticii şi teoriei literare.

În structura profundă a textului regăsim sugestii, valorificate atent, din E. R. Curtius, Basil Munteanu (noţiunea de constantă dialectică) şi Adrian Marino (critica ideilor literare) ; ideea fundamentală care organizează textul din interior, ca ansamblu teoretic, este aceea că toposurile retorice nu sînt dispuse într-un raport de pură succesiune, ci că ele realizează o tensiune dialectică, ca antinomie în coexistenţă.

Dat fiind faptul că în cultura românească, şi nu numai la noi, retorica s-a manifestat nu numai ca teorie ci şi ca practică textuală, ar fi fost poate interesant de urmărit şi acest

Rev. ist. teorie lit., tom. 26, nr. 4, p. 611—621, Bucureşti, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nivel „aplicativ" al retoricii prin relevarea cîtorva coordonate retorice ale scrisului românesc. S-ar fi putut descoperi astfel existența unei conștiințe retorice manifestată pregnant în retorica „implicată" în operele direcției erudite a literaturii noastre (M. Costin, D. Cantemir, Antim Ivireanu), ceea ce ar îndreptăți concluzia că „o conduită artizanală" bazată pe „conștientizarea procedeelor" (p. 206), la care se referă și Paul Cornea, nu urmează numai după anul 1848 ci ea este de fapt mai veche; conștiința literarității literaturii se realizează astfel pentru prima dată la noi tocmai pe acest „fundal" retoric la acești scriitori impregnați de cultură umanistă. Fenomenul apare și în literaturile romanice occidentale din epoca lor cea mai veche (cf. Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI—XIII)*, Paris, Klinsieck, 1963), pe același fundal retoric, ceea ce ne permite să conchidem că există, prin retorică (teorie și practică textuală), o occidentalizare romanică a culturii și limbii române de o factură specială, asupra căreia nu s-a insistat suficient pînă acum.

Un alt aspect interesant ni se pare a fi și acela al extinderii cercetării și asupra unor texte care sînt elaborate, fie și indirect, sub egida aceluiași cadru retoric. S-ar descoperi astfel, credem, manifestări teoretice care, fără să poarte acest nume, sînt subsumabile, în cele din urmă, aceleiași perspective. Penetrarea punctului de vedere retoric și prin alte surse (de exemplu influența lui Vico asupra lui Hasdeu, cînd acesta, depășind viziunea neogramatică a epocii lui, se oprește în *Principii la lingvistică* asupra limbajului poetic) este grăitoare în acest sens. Chiar și Titu Maiorescu proiectează, în cele din urmă, asupra fenomenului poetic un punct de vedere retoric, căci Hegel însuși avea (cum arată R. Barilli, *Poetică și retorică*, București, Univers, 1975) o astfel de concepție. Relevăm un pasaj semnificativ: „După aproape un secol chiar și Hegel e totuși condiționat însă de solidul *corpus* al tuturor tratatelor de poetică anterioare, metafora, imaginea, simbolul (...). Abia cu Croce linia romantică ajunge la punctul-limită în care poate considera arta aproape ca *atechnon*, regăsind sub acest aspect pozițiile tipice ale teoreticienilor sublimului" (p. 283). Aceste aspecte, chiar dacă ar putea fi considerate literale, sprijină, în fond, concluzia majoră a cărții referitoare la puterea de regenerare a disciplinei.

Rămîne, de asemenea, puțin cercetată perioada 1900—1930, cînd se consideră că ea încă mai există („Disciplina n-a ajuns pînă la 1930 numai datorită programelor școlare", p. 214), perioadă interesantă pentru urmărirea procesului de disoluție a disciplinei. Tudor Vianu nota în 1946: „Criticii noștri sînt din ce în ce mai rar filologi sau retoricieni, pentru a deveni psihologi, sociologi, moraliști. Abia timpul nostru (...) schițează o revenire către vechile criterii" (*Epocile criticii literare*, în *Figuri și forme literare*, Casa școalelor, 1946, p. 45), revenire realizată la noi tocmai prin contribuția sa.

Cartea lui Aurel Sasu face referiri interesante și la legătura dintre stilistică și retorică, problema însă, care pe autor nu l-a interesat, ar merita să fie aprofundată, ea ducînd la o cunoaștere mai completă a acestei polivalente direcții. Cercetarea viitoare ar putea, de asemenea, aborda și nivelul terminologic, important pentru istoria mai multor domenii (teorie, critică literară, stilistică, estetică). Avînd în vedere faptul că retoricile au fost concepute ca manuale școlare, ele au influențat, desigur, și procesul de formare a limbii literare românești și ca atare ar trebui să preocupe și pe istoricii limbii literare, mai ales că ele s-au adaptat, așa cum releva Basil Munteanu, și cum lucrarea lui Aurel Sasu o demonstrează cu deosebită atenție, din perspectiva teoriei și criticii literare, și nevoilor expresive ale limbii; există astfel în aceste retorici și secțiuni „lingvistice" care ar putea fi interesante.

Am zăbovit și asupra unor aspecte mai „specializate", care, desigur, nu puteau să-l preocupe pe autor, tocmai pentru că ele reflectă, din nou, importanța disciplinei și, implicit, a cărții, care se dovedește astfel a împlini un important act de cultură, *Retorica literară românească* se impune ca o lucrare valoroasă care duce mai departe, într-un spirit modern și cu o inteligență critică cu totul remarcabilă, cunoașterea unui domeniu care aștepta, mai de mult, cuvenita aprofundare. Ea demonstrează că nu există subiect interesant în sine, el numai în măsura în care devine un spațiu al unei cunoașteri intelectuale.

Ileana Oancea

Jos, pe valea Oltului. Cîntece bătrînești *

După valoroasa colecție: *Poezii populare de pe Argeș și Olt*, tipărită în cadrul seriei: *Folclor din Oltenia și Muntenia* (vol. IV, p. 429—823), profesorul Ion Nijloveanu ne prezintă o nouă selecție — de data aceasta numai de cîntece bătrînești — din vastul și interesantul

* Culegere de Ion Nijloveanu. Notația muzicală de Marin Brînaru. Edit. Muzicală, București, 1976, 198 p.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

material folcloric înregistrat de domnia-sa cu pasiune şi scrupulozitate ştiinţifică în decursul timpului.

Noul volum — alcătuit, se pare, din cele mai reuşite creaţii epice în versuri adunate de dînsul în perioada 1959—1974 — tinde să înfăţişeze o imagine grăitoare a ceea ce reprezintă astăzi viaţa cîntecului bătrînesc în zona Olt—Teleorman—Argeş.

Dacă aceasta a fost, într-adevăr, intenţia culegătorului, şi nu ne îndoim, atunci rămîne inexplicabilă lipsa unei prefeţe competente, care să extragă concluziile sugerate de cercetarea fenomenului la faţa locului. Faptul se resimţea cu atît mai mult cu cît Ion Nijloveanu nu şi-a expus opiniile teoretice asupra zonei studiate nici cu prilejul publicării colecţiei *Poezii populare de pe Argeş şi Olt*.

E locul să relevăm că, din păcate, dezinteresul folcloristului faţă de problematica ridicată de materialul adunat nu este singular. El se circumscrie unei tendinţe tot mai accentuate în ultima vreme în rîndul culegătorilor de a înregistra şi edita textele populare fără preocupări teoretice, neînţelegînd că poate mai mult ca oricînd nu atît culegerile în sine se impun astăzi — după mai bine de un secol de colectare susţinută a creaţiei anonime — , cît cercetarea dirijată în vederea desprinderii unor observaţii privitoare la ansamblul fenomenului folcloric, în etapa accentuatei sale dezagregări, pe care o traversează.

Încercînd să creionăm trăsăturile baladei populare contemporane de la hotarul Munteniei cu Oltenia, aşa cum rezultă ele din antologia *Jos, pe Valea Oltului*, ni se impune de la bun început constatarea că eposul popular din această parte a ţării e încă viguros. Piesele selectate în volum acoperă o largă arie din sferele repertoriului tradiţional baladesc, ilustrînd în special tipurile cele mai importante prin variante de un înalt nivel artistic (A se vedea îndeosebi cîntecele bătrîneşti *Antofiţ-a lui Vioară, Cîntecu lu'Badu, Radu cel din Cring, Toma Dalimoş, Miu Haiducu, Radu lu'Anghel, Voinicel Oleac*, ş.a.)

Din notaţiile culegătorului privitoare la informatori rezultă, de asemenea, că balada zonei respective este cîntată, alături de lăutari, destul de mult şi de neprofesionişti, şi că ea face parte nu numai din repertoriul bătrînilor, ci şi din cel al tinerilor — ceea ce reprezintă o garanţie sigură pentru perpetuarea ei în timp. Pentru elucidarea deplină a cercetătorului asupra destinului actual al baladei din zona Olt—Teleorman—Argeş, ar fi fost, totuşi, interesant de ştiut în ce măsură acest fenomen constituie un dat natural sau este doar urmarea influenţei exercitate de către mişcarea artistică de amatori; şi în ce măsură el are o pondere de masă.

Căci, în pofida vigurozităţii pe care în ansamblu antologia *Jos, pe Valea Oltului* o evidenţiază, se cuvine, totuşi, relevat că textele selectate de I. Nijloveanu conţin, faţă de culegerea sa anterioară, certe dovezi de degenerescenţă. Ele se fac resimţite la toate nivelele structurii artistice a cîntecului bătrînesc şi în toate sferele lui de manifestare.

Dovada cea mai grăitoare a involuţiei estetice şi funcţionale a baladei din zona cercetată de Ion Nijloveanu o constituie, fără îndoială, văditul ei fragmentarism, ce afectează, în măsură mai mare sau mai mică, aproape toate piesele volumului (şi pe care culegătorul se străduieşte, parcă, să-l accentueze prin publicarea segmentată a unor texte). În cîţiva ani, baladele din această parte a ţării şi-au micşorat simţitor dimensiunile, şi-au împuţinat formulele stereotipe, şi-au pierdut, uneori, chiar finalurile revelatorii şi tind tot mai mult să se perpetueze doar ca rezumate palide ale variantelor de altă dată.

Creşterea nivelului intelectual al informatorilor şi circulaţia în medii din ce în ce mai pronunţat urbane, determină, pe de altă parte, o infiltrare tot mai profundă în structura baladei de aici — şi, desigur, de pretutindeni — a unor elemente prozodice cărturăreşti, amintind de versurile de război sau de romanţă, ce alterează cristalinitatea îndătinată a cîntecului bătrînesc.

Amestecul tipurilor baladeşti, ce merge uneori pînă la crearea de structuri compozit-hibride, cu episoade şi personaje luate din mai multe creaţii epice (vezi *Cîntecul lui Gruia*) vorbeşte, de asemenea, de la sine atît de scăderea frecvenţei baladei în zonă (ce generează uitarea şi confuzia), cît şi de încercarea ei de a rezista timpului prin variante pline de spectaculozitate.

Romanţiozitatea şi naturalismul (a se vedea în special scenele supliciilor şi ale omorurilor), constituie, în sfîrşit, modalităţi de resurecţie ale baladei contemporane din zona Olt — Teleorman — Argeş. Ele sînt utilizate mai ales în cadrul ciclului baladelor familiale, care reprezintă, probabil, partea cea mai rezistentă a cîntecului bătrînesc.

Trăsăturile enumerate mai sus — cărora ar trebui să le adăugăm : sporirea coeficientului liric, îngroşarea accentelor sociale, afluirea motivelor şi tipurilor izolate sau din familii mai puţin numeroase către marile cicluri epice etc. au schimbat, după opinia noastră, substanţial profilul tradiţional al baladei de la hotarul Olteniei cu Muntenia.

Observarea şi evidenţierea nuanţată a respectivelor caracteristici, cît şi a implicaţiilor artistice generate de ele — imposibil de relevat în totalitatea lor în cuprinsul unei simple recenzii

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— ar fi făcut din volumul *Jos, pe Valea Oltului* una dintre cărţile de referinţă ale folcloristicii noastre.

Ne rămîne speranţa că profesorul Ion Nijloveanu va utiliza vastul material colecţionat în elaborarea unui atît de necesar studiu despre destinul contemporan al cîntecului bătrînesc din zona cercetată.

I. Oprişan

I. Pervain, Ana Ciurdariu, Aurel Sasu, *Românii în periodicele germane din Transilvania (1778—1840)*,

Bucureşti, Edit. ştiinţifică şi enciclopedică, 1977, 286 p.

Urmărind îndeplinirea unui plan conceput încă de regretatul profesor clujean Dimitrie Popovici, acela de a realiza o bibliografie completă a periodicelor din Transilvania, inclusiv cele de limbă germană şi maghiară, autorii publică deocamdată această deosebit de utilă bibliografie a materialelor referitoare la români apărute în ziarele germane din Sibiu şi Braşov, cercetare la care şi-a adus contribuţia, într-o primă fază, şi Lucian Blaga; din păcate, ziarele germane apărute în acest timp la Timişoara neputînd fi găsite în bibliotecile din ţară, s-a renunţat la înregistrarea lor, deşi unele dintre acestea nu erau cu totul intruvabile (autorii arată astfel în *Lămuriri pentru cititori* că „Temeswarer Nachrichten" s-ar găsi în arhivele vieneze; altele există probabil şi ele, tot acolo, sau în biblioteci din Belgrad, Berlin ş.c.l). Dar şi aşa, bibliografia revelă numeroase detalii de amănunt asupra istoriei noastre dintr-o perioadă deosebit de interesantă: multe vor fi fructificate de istorici, cele referitoare la răscoala lui Horia, la schimburile comerciale dintre Principate, la evenimente de ordin politic, bisericesc, la creşterea activităţii industriale etc. Sînt însă şi numeroase ştiri cu caracter general-cultural care interesează istoria literară, marcînd mai precis ambianţa în care se dezvoltă mişcarea iluministă sau chiar cu caracter propriu-zis literar.

Un anunţ din 1791 face cunoscut că în vama Transilvaniei sînt două lăzi cu gramatici româneşti („wallachische bei v. Kürzböck in Wien gedruckte *Grammatren*"), nereclamate de nimeni (e vorba, desigur, de ediţia vieneză a *Gramaticii* lui Ienăchiţă Văcărescu), alte două ştiri privesc pe Ioan Molnar-Piuariu etc. O recenzie anonimă, foarte interesantă (asupra ei a atras atenţia I. Pervain încă în *Studii literare*, II, p. 203—207), prezintă traducerea lui Iordache Slătineanu din Metastasio *(Achile in Sciro)*, cu aprecieri care merită să fie relevate. Autorul nu aprobă elogiul limbii neogreceşti, pe care îl face Slătineanu în prefaţa sa, considerînd că, departe de a avea vechea strălucire a elinei, neogreaca este doar „o amestecătură din limbile greacă, turcă, rusă şi română"; tot el arată că principii fanarioţi împiedică plecarea tinerilor la studii în străinătate şi, în general, descurajează orice iniţiativă culturală sau literară a românilor din Principate „pentru a putea pescui cît mai bine în apă tulbure". În aceste condiţii, recenzentul este cu atît mai bucuros să prezinte traducerea reuşită a Slătineanului, despre care crede că s-a desăvîrşit singur, căci ideea sa referitoare la dascălii greci al timpului este cît se poate de proastă („... als der absurde Unterricht ihrer griechischen Lehrer, welche in allen wiessenschäftlichen Fächern die elendsten Idioten sind").

Două corespondenţe din Ţara Românească (din 8 februarie 1835 şi din 7 martie 1839) prezintă şi ele un interes deosebit, în special a doua, care consacră multe rînduri activităţii tipografice şi publicistice din ţară: se menţionează existenţa a cinci tipografii (trei în Bucureşti, una la Buzău şi alta la Craiova), precum şi iminenta intrare în funcţiune a încă două, la Brăila şi la Colegiul Sf. Sava din Capitală, se constată că „Gazeta de Transilvania" şi „Foaie pentru minte" se bucură „de cel mai viu interes în Moldova şi Ţara Românească", că „Mozaicul" lui C. Lecca, de la Craiova, şi-a dobîndit foarte mulţi cititori „datorită excelentelor articole beletristice" etc. Autorul anonim, şi el, este un român („Wir besitzen bereits Uebersetzungen der Werke von Homer..." etc.) Accesul cititorului la aceste informaţii este mult facilitat de faptul că, în partea a doua a bibliografiei, cele mai importante fragmente din materialele prezentate sînt reproduse în original şi în traducere românească.

Un indice de nume de persoane şi altul de nume geografice completează acest volum, a cărui apariţie trebuie salutată ca un veritabil act de cultură.

Mircea Anghelescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Doina Curticăpeanu, *Alecsandri prozator*

Edit. Minerva, 1977

După un debut mult apreciat cu *Orizonturile vieţii în literatura română veche*, Doina Curticăpeanu se arată tot atît de bine familiarizată şi cu „orizonturile" literaturii paşoptiste, din care ne dă recent o probă în *Alecsandri prozator*, carte apărută de curînd la Editura „Minerva". Ea dovedeşte din plin calităţile asociative şi disociative ale autoarei, care întreprinde aici o veritabilă incursiune în spaţiul literar al epocii prepaşoptiste şi paşoptiste, încercînd o recuperare a lui de ordin valoric. Într-o destul de lungă introducere intitulată concesiv *Proza cordială*, autoarea se străduie să găsească coordonatele pe care se mişcă imaginaţia scriitorilor de pînă la 1848, zăbovind asupra preocupărilor literare ale mai tuturor scriitorilor contemporani cu Alecsandri. Este o bună încadrare în epocă, o încercare de a fixa personalitatea scriitorului pe canavaua vremii, prin raportări binevenite la acţiunile contemporanilor săi. Autoarea probează aici o bună orientare în presa timpului, din frecventarea căreia deduce că amintirea ar fi specia literară unanim cultivată de contemporani. Nu pune însă întrebarea firească : de ce tocmai amintirea ? Pentru că, răspundem noi, în alte literaturi acest gen literar avea vechime şi trecere, epistola (prilej de rememorare şi fixare a tipurilor) fiind în epoca galant-burgheză un mijloc de bază de a comunica spiritual şi instructiv, de a continua pe această cale cozeria saloanelor. În alte literaturi acest gen se baza pe un exerciţiu epistolar îndelungat, fiind ilustrat de scriitori cu tradiţie. În plus, genul provoca un anumit spaţiu al solitudinii pe care scriitorii generaţiei paşoptiste îl cultivau şi pe care îl aveau la îndemînă în exilul lor voluntar de la ţară. Tot în preocuparea epocii pentru cunoaşterea vieţii de la ţară, a descoperirii peisajului şi a punerii lui în evidenţă de către pictură, se caută specificitatea prozei lui Alecsandri. Proza sa este, cu alte cuvinte, varianta literară a albumurilor ilustrate de tip Raffet şi Bouqet şi a altor pictori francezi călători în Principate, care au trezit gustul epocii pentru o anume proză decorativă, pastelată, de hieratism oriental (etnografic şi pictural), care s-a transmis şi prozei. Albumele acestor pictori, însoţite de textele explicative ale unor călători ca Demidoff, L. Dupré, Ch. Doussault, A. Lancelot au făcut epocă în Apus, atrăgînd atenţia Europei asupra frumuseţilor ţării noastre, dar în acelaşi timp au fixat un anumit tip de imagine asupra ţărilor române, pe care o vor prelua şi scriitorii contemporani. Este *modelul* pe care autoarea îl găseşte spre a crea o anumită *mentalitate* de tip Alecsandri, un anumit gen de sensibilitate la peisaj. Căci de fapt analiza prozei alecsandriene se reduce la analiza impresiilor lui de călătorie, titlul cărţii putînd fi uşor schimbat în *Alecsandri — călător*. Această parte a creaţiei este suprasolicitată, pusă sub semnul unui ascendent valoric absolut, mergînd în acest sens pe urmele afirmaţiilor călinesciene. Or, regalitatea poetică a lui Alecsandri în epocă nu este o simplă figură de stil, căci dacă în proză el este depăşit de condeie mult mai viguroase, în poezie steaua lui rămîne multă vreme unică. Multiplele canale prin care ea s-a difuzat, modul în care ea a pregătit noua simţire poetică a vremii, ne va obliga în curînd să răsturnăm raporturile valorice dintre aceste compartimente spre a da prioritate poeziei.

Dar la urma urmei nu interesează aici valoarea prozei în raport cu poezia, devreme ce şi autoarea evită cu discreţie abordarea unei asemenea specioase probleme. Interesează modul în care autoarea descoperă noi căi de acces spre cunoaşterea şi valorificarea prozei, spre luminarea sensurilor ei viabile. Şi în această direcţie cartea conţine numeroase sugestii de lectură fertile, indică noi piste spre abordarea prozei dintr-un unghi de vedere modern. Definind natura intimă a poetului drept acela a unui „călător perpetuu", autoarea întreprinde cîteva fine disocieri spre a caracteriza această psihologie iubitoare de „plein air", avînd fobia spaţiului închis, a serviciului care-l ţine prizonier, al odăilor-galeră, unde se simte ca în patul lui Procust : „Aştept primăvara cu neastîmpărul unui prizonier care năzuieşte ora eliberării", declară el, căci Alecsandri este înainte de toate un poet al soarelui, al luminii şi al tonurilor sudice, ale privelişti-lor larg deschise spre infinit. „Cu Alecsandri ne găsim înaintea scriitorului pentru care lumea este în chip esenţial privelişte", afirmă autoarea, motivîndu-şi aserţiunea prin proba că „Alecsandri introduce în proză dimensiunea infinită". El este un scriitor al reveriei care vede în lunecarea norilor imaginea unor corăbii somptuoase ce îl atrag ca un miraj spre zări închipuite. Romantismului acestui tip de călător imaginar i se găsesc trăsăturile specifice prin punerea în valoare a unor motive sau metafore obsedante : norii, „păsările problematice", corăbiile, diligenţa. Ele sînt părţi constitutive ale metaforei drumului la Alecsandri, care îşi caută formele de expresie adecvate spaţiului său interior, dornic de continuă schimbare, a aspiraţiei continue spre o lume-spectacol. Dimensiunea filozofică a acesteia, autoarea o surprinde în obsesia elcovanilor, a acelor păsări legendare, despre care se spune că sînt sufletul celor înecaţi în Bosfor şi cărora li s-a refuzat viaţa eternă de dincolo. În acest

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

capitol autoarea face o frumoasă paralelă între motivul elcovanului (alcyonului) și dragostea nefericită a poetului pentru Elena Negri, roman sentimental întors mereu spre sugestii livrești oferite de relațiile dintre Adela și Emil Codreanu. Cei doi amanți, în călătorie de plăcere prin Constantinopol, arhipelagul grecesc și Italia, sînt asemeni unor păsări fericite, zburînd în căutarea unui liman salvator, cu senzația mereu acutizată a primejdiei iminente. Autoarea face aici trimiteri la pomul vieții și pasărea-suflet, întîlnită în folclor și la L. Blaga, deși n-ar fi fost lipsită de interes invocarea motivului *Amărîtă turturea* sau a păsărilor albe-nepereche eminesciene, din care una este sortită să piară spre a întreține condiția geniului creator.

Capitolul *Din zarea diligenței* se vrea o retorică a prozei alecsandriene, bazate pe deconspirarea unor motive ale punerii în scenă, ale reprezentării actului auditor, a comunicării cu publicul. Scriitorul „care rămîne întotdeauna disponibil", face din relatare „o confesiune indirectă, adresată unui cititor complice și legată întotdeauna de un voiaj". Prin această prismă sînt judecate nuvelele *Bucheliera de la Florența*, *Dridri*, *Istoria unui galbîn*, *Margarita*. O caracteristică a acestui gen de proză ar fi *îndelungarea*, sau aminarea destăinuirii, prin intercalarea unor spații capcană, constînd din anecdote și povestiri, mod de presuasiune ce îl amintește pe Sadoveanu. Tot aici se adîncește și se detaliază observația, făcută și anterior, precum că Alecsandri „nu înregistrează culori, cît mai cu seamă spații întinse, nesfîrșite", el fiind un scriitor cu darul perspectivei, un scriitor pentru care *expansiunea privirii* înlocuiește notația prozaică, amănuntul. Acest tip de vizualitate este calificată prin raportare la Dinicu Golescu : „Dacă proza lui Dinicu Golescu este, în aglomerarea detaliilor, ce ne întîmpină pretutindeni în paginile *Însemnării*, efectul unui mod meticulos al căutării acestui scriitor obsedat de numărătoarea propriilor pași, stingeniți încă de poalele straiului turcesc, la Alecsandri privirea — descătușată, mobilă — trasează rapid desenul lumii, esențiale fiind linia, conturul, pata de culoare. Maniera grafică a tratării se potrivește cum nu se poate mai bine autorului dornic să ne transmită cu „răpegiune" gîndurile și sentimentele, impresiile nemijlocite ale voiajului..."

Această mobilitate „grafică" a tratării, pusă în legătură, așa cum am văzut, cu grafica unor pictori călători prin Principate, este analizată mai cu seamă în *Călătoria in Africa* a scriitorului, unde sînt concentrate majoritatea procedeelor narative folosite de scriitor. Observația scriitorului precum că „Constantinopolul este cea mai măreață și mai strălucită victorie a realității asupra imaginației" sugerează această disponibilitate a scriitorului de a primi și capta imaginea exterioară, de a o subordona unui flux interior de maree. Ea se concretizează în special prin amplitudinea perspectivei observatorului și precizia percepției termice și vizuale, care o duce pe autoare la concluzia că „Alecsandri este călătorul nostru solar cu un instinct de pasăre migratoare".

Nu trebuie uitat că nici în faza senectuții Alecsandri nu și-a dezmințit ipostaza sa „călătoare". Din lipsa mijloacelor, călătoria în natură devine acum voiaj în jurul propriului său suflet, un „voiaj în jilț", o „lungă admirare a priveliștii" prin prismele amintirii. Spațiul mirceștian, departe de a fi în această ordine un spațiu al claustrării, continuă să fie un spațiu al visului, al reveriei și al călătoriei perpetue, a unei naturi condensate, al cărui pandant literar va fi reprezentat de frumoasele sale *Pasteluri*.

De un nivel interpretativ ridicat, cu numeroase sugestii critice valabile, cu un stil plăcut și agreabil, punctat cu numeroase oaze și suavități lirice, cartea Doinei Curticăpeanu recomandă un istoric literar informat, dublat de un critic subtil și rafinat, în stare să organizeze un discurs critic de mare limpiditate și coerență. O singură observație am avea însă : numeroasele asociații și incursiuni în proza literară românească de la Kogălniceanu pînă la Camil Petrescu și Geo Bogza, sfîrșesc uneori prin a sufoca pagina cu divagații frumoase, dar mai puțin utile obiectului chestiunii de față, și o epurare a lor ar fi absolut necesară.

Mircea Popa

Aurel Curtui, „*Hamlet*" *în România*

Edit. Minerva, București, 1977, 277 p.

Numărul lucrărilor care urmăresc destinul unui scriitor sau al unei opere aparținînd altei literaturi în perimetrul literelor românești a crescut în ultima vreme [1], dovedind importanța

[1] Vezi, de pildă, recent, Ion Petrică, *Confluențe culturale româno-polone*, București, 1977; I. M. Rașcu, *Eminescu și cultura franceză*, București, 1976; Dinu Pillat, *Dostoievski în conștiința literară românească*, București, 1976; Paul Cernovodeanu, Ion Stanciu, *Imaginea Lumii Noi în țările române și primele lor relații cu Statele Unite ale Americii pînă în 1859*, București, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe care o au asemenea lucrări de „comparatistică" în evidenţierea unor aspecte, tendinţe şi personalităţi ale istoriei noastre literare.

Studiile (şi cercetările bibliografice) dedicate relaţiilor româneşti cu spaţiul cultural de limbă engleză, tot mai frecvente în ultimii ani în culegeri şi în publicaţiile de specialitate, infirmînd o opinie mai veche după care literatura română a secolului trecut s-a aflat aproape în exclusivitate în sfera de influenţă franceză, germană, rusă, au conturat o zonă de confluenţe mai puţin cunoscută. Dintre scriitorii englezi, de pildă, destinul românesc al lui Shakespeare a solicitat pînă acum cele mai multe condeie, printre care : Marcu Beza, Al. Duţu, Dan Grigorescu[1]. Raţiunea nu este pur şi simplu gloria universală a numelui scriitorului, ci, mai profundă, se referă la însăşi sfera largă a circulaţiei operei în ţările române. Dată fiind bogăţia creaţiei shakespeariene şi în acelaşi timp şi dubla ei posibilitate de receptare — ca literatură şi ca spectacol — , studierea carierei româneşti a operelor lui Shakespeare este o direcţie de cercetare deschisă din alte puncte de vedere şi altor specialişti.

Aurel Curtui, pornind de la cumulările de valoare existente, a aprofundat o problemă : a urmărit destinul unei capodopere. Cartea pe care ne-o oferă, versiune abreviată a tezei de doctorat, îşi propune să înregistreze circulaţia şi ecourile tragediei Hamlet în cultura română — traduceri, critică, influenţe — cu un dublu scop : întîi să pună în valoare dimensiunea şi originalitatea receptorului ; în al doilea rînd să ilumineze din alte unghiuri semnificaţia operei. Şi a izbutit. Căci acest mod de abordare a unei astfel de teme — temă pe care mulţi cercetători o consideră pe nedrept ca aparţinînd unei direcţii depăşite de comparatismul contemporan — este cel care justifică modernitatea şi valabilitatea lucrărilor de gen, menite să fie nu simple repertorii pozitiviste şi acumulări factologice, ci documente de istorie literară şi interpretări ale procesului relaţional.

Lucrarea se compune din patru capitole : I. *Receptarea operei shakespeareane în cultura română* ; II. *„Hamlet" în românește* ; III. *„Hamlet" în critica românească* ; IV. *Ecouri literare hamletiene în literatura română*. Părţile mediane formează structura de rezistenţă a cărţii, dar şi celelalte două au o funcţie bine precizată : cel dintîi este o prezentare de ansamblu a circulaţiei operei lui Shakespeare, care dă perspectivă reliefării frontale a examenului critic asupra lui *Hamlet* care urmează în capitolul III : iar ultima parte este o trecere în revistă a modalităţilor în care unii dramaturgi români şi-au modelat personajele pe tiparele eroilor tragediei şi ale reflexelor acelorași eroi în conştiinţa lirică a unor poeţi. Conciziunea acestui ultim capitol este determinată de însăşi natura limitată a materialului românesc, aflat într-o plauzibilă sferă de influenţă a tragediei lui Shakespeare. Dealtfel autorul procedează cu o cuvenită rezervă la detectarea acestor puncte de contact, sprijinindu-se mereu pe alte comentarii de specialitate, fără să exagereze ponderea eventualelor „influenţe", care nu pot fi altceva decît coincidenţe sau detalii nesemnificative.

Deosebit de amplu, capitolul dedicat traducerilor este un examen analitic minuţios al principalelor versiuni româneşti din *Hamlet*, destinat mai ales studioşilor limbii engleze, căci discuţia se face la cuvînt şi pretinde o anumită profesionalitate. „Critica criticii" din capitolul III (completată de *Bibliografia selectivă* de la sfîrşitul volumului) este o prezentare tot atît de amplă, cu punctarea scăderilor şi cu evidenţierea meritelor, a principalului corpus critic dedicat lui *Hamlet*, de la Eminescu la Tudor Vianu, de la Caragiale la Zoe Dumitrescu-Buşulenga etc., care pune în valoare nu numai bogăţia şi varietatea *hamletianei* româneşti, ci mai ales informaţia, avizarea şi modernitatea comentatorilor noştri, care se impun atenţiei exegeţilor de pe alte meridiane.

Binevenită, cartea lui Aurel Curtui, rezultatul unei laborioase munci de documentare şi de distilare a textului tragediei lui Shakespeare, îmbogăţeşte nu numai capitolul lucrărilor româneşti destinate dramaturgului englez, ci întreaga serie a cercetărilor moderne comparatiste care, descoperind noi date despre raporturile culturale ale ţărilor române, confirmă de fiecare dată caracterul deschis, receptiv al literaturii noastre şi, în acelaşi timp, profunda ei originalitate creatoare şi afirmativă.

Ileana Verzea

---

[1] În lucrările : *Shakespeare in Roumania*, London, 1931 ; Al. Duţu, *Shakespeare în Romania*, Bucharest, 1964 : *Shakespeare în cultura română modernă*, Bucureşti, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Grigore Smeu, *Relația social—autonom în artă*

Edit. Acad. R. S. R., București, 1976

În raport cu ultimele speculații, care cel mai adesea opun ireductibil cei doi termeni, Grigore Smeu vede relația social-autonom într-o lumină necontradictorie. În plus, conceptul de „autonomie" considerat de mulți exegeți o inovație modernă, e urmărit în evoluția sa de la începuturile artistice primitive pînă azi și i se descoperă o vechime și origine antică. Conștiința teoretică a „autonomiei artei" ar fi formulată de Aristotel, iar autonomia ca fapt constituit este plasată în Grecia clasică și chiar mai înainte. Înțelegerea modernă a problemei înseamnă mai curînd o exagerare și o deformare a autonomiei esteticului în estetism și autonomism. În cercetarea lui Grigore Smeu, relația social — autonom presupune integrarea realității sociale în „sistemul" operei de artă, în care domină subiectivitatea, raportul întemeindu-se pe „primatul intensității subiective". Autonomia se instituie deci, nu prin disjuncția operei de real, ci prin convertirea acestuia în sistemul propriu atitudinii estetice. Astfel, realitatea ontologică există în artă „pretutindeni și nicăieri", după expresia lui Lukács, sau se află, cu realul din operă, într-un raport similar „paralelelor neeuclidiene", cum spune Gr. Smeu după Arnold Gehlen.

Privită, apoi, din perspectiva eteronomiei, relația apare încă mai evidentă : „socialitatea" operei devine o „artisticitate tematică", sau altfel, un fenomen social implică o potență estetică primară. Primul război mondial, de pildă, este o temă literară potențială și constituie obiectul a trei viziuni estetice diferite : Rebreanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu. „Orice temă, artistic vorbind, reprezintă o polivalență în nuce". Astfel, cercetătorul devine adeptul unei concepții autonome în artă, dar nu și al uneia autonomiste sau puriste, care creează o prăpastie între cei doi factori. Cu alți termeni, „derealizare" și „arealizare", inspirați de N. Hartmann și Tudor Vianu, se argumentează încă o dată aceeași idee.

Acestea fiind, în mare, opțiunile lucrării, trebuie să remarcăm stăruința și minuția argumentării. Grigore Smeu studiază obiectul din toate unghiurile posibile, revine adesea la o afirmație, o dezvoltă, o amplifică, revarsă o avalanșă de exemple și dovezi, relevînd un apetit, poate uneori trenant, pentru demonstrațiile exhaustive.

Dintr-o perspectivă mai generală, această idee a autonomiei ca subiectivizare a realului merită a fi înregistrată, întrucît poate avea consecințe constructive în peisajul criticii și esteticii noastre contemporane. S-ar corecta, astfel, o înțelegere adesea îngustă a conceptului de autonomie a esteticului, presupunînd eliminarea oricărei semnificații social-morale a operei. La vremea apariției, la un Gautier, Leconte de Lisle, ori Valéry, termenii „de artă pentru artă" și „poezie pură" îndeplineau un rol dinamic în istoria literaturii. Reproducerea lor mot-à-mot în contextul vremii noastre are un efect dogmatic, diversele forme de poezie actuale fiind incompatibile și neintegrabile vechiului concept de „artă pentru artă" sau de „autonomie". În schimb, accepția pe care o propune Grigore Smeu se distinge printr-o mare deschidere și putere de încorporare a fenomenului artistic contemporan.

La unele rezerve ne obligă stilul cercetătorului. Grigore Smeu, în tendința de sincronizare cu ultimele elaborări metodologice, împrumută numeroși termeni din structuralism și din alte orientări critice,care foarte des complică și tehnicizează fraza, fără să-i nuanțeze prea mult fondul ideatic. În plus, inventează sau adoptă alte cuvinte și expresii, mărind abstracțiunea expunerii în detrimentul plasticității. În loc de conștiință teoretică a autonomiei spune „conștientizare conceptuală" (care e și cam tautologic), sau „evocativitate artistică", „globalitate", „integralitate", „totalitatea extensivă a realității" și „integralitatea intensivă a artei", „artisticitate tematică" etc. Însuși termenul de „socialitate" pare artificial și l-am fi preferat pe cel clasic de „eteronomie".

Marian Vasile

G. T. Kirileanu, *Corespondență*

Ediție îngrijită de Mircea Handoca

Edit. Minerva, 1977

G. T. Kirileanu, exemplu rar de devoțiune pentru carte și faptele de cultură (a donat orașului său natal valorosul fond documentar de 20.000 de volume), este îndeosebi citat pentru ediția de referință a operei lui I. Creangă (apreciată de Perpessicius ca „un monument editorial

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

alcătuit cu gust ales și multă pricepere" ; de asemenea, Iorgu Iordan, într-o scrisoare ce-i adresează în 1956, îl consideră „cel mai bun cunoscător al operei și vieții acestui mare artist al literaturii noastre"), pentru contribuțiile la cunoașterea biografiei ori operei unor scriitori ca Zilot Românul, C. Conachi, Alecu Russo, I. Codru Drăgușanu, T. Maiorescu, M. Eminescu, I. Creangă, pentru aportul folcloristic.

Opera sa scrisă (de istoric literar și de editor) este de dimensiuni restrînse. T. Maiorescu observase că G. T. Kirileanu face parte „dintre acei ce au mai mult înlăuntru decît în afară". O modestie împinsă peste limitele admise l-a împiedicat pe Kirileanu să-și exercite în măsura cuvenită vocația, acel „adevărat temperament de polihistor" pe care i-l recunoștea Perpessicius. Restrîngerii ca volum a scrisului său, Kirileanu i-a dat mai multe explicații : că era „greoi la scris și mai cu samă la tipărit", că avea condei „neîncercat", că a fost „copleșit cu multe de toate", că îi displăceau „vorbele înșirate" și grafomanii, că și-a reprimat condeiul fiindcă era „cam pamfletar, cam zeflemist de felul lui". Spre bătrînețe, incitat de prieteni să evoce vremurile petrecute și „fețele" cunoscute de-a lungul unei vieți de nonagenar, Kirileanu se teme să nu așternă pe hîrtie lucruri „nepotrivite".

Kirileanu a preferat să dea curs mai larg unei alte vocații a sa, aceea a actelor de binefacere culturală. Slujește aproape trei decenii în cancelaria regală la București, unde îl caută și-i solicită sprijinul nenumărați cărturari de seamă, ca și alții mai modești. Cînd în 1930 își dă demisia, ca urmare a ingratitudinii suveranului satrap, măsura abuzivă este astfel comentată de G. Oprescu într-o scrisoare ce-i adresează „dizgrațiatului" : „E o mare pagubă pentru toată lumea. Cei cîțiva care te cunoșteam mai bine știam cît bine se făcea în cancelaria d-tale modestă, cîte bune inițiative au pornit din camera încărcată de cărți. Ce sprijin găseau în d-ta și în prietenia d-tale toți cei care aveau ceva de spus sau de făcut pentru binele tuturor. Cine te va înlocui ! Și aceasta tocmai în momentul cînd avem mai mult nevoie de oameni de caracter și de voință". Pe de altă parte, Kirileanu, decenii de-a rîndul, nu lasă fără răspuns pe cei care-i solicită relații din variate domenii (literatură, folclor, lingvistică, istorie). Cu o rară generozitate împărtășește din propriile descoperiri, fără să surprindem la el vreodată sentimentul frustrării. Nu o dată este rugat să stilizeze ori să corecteze lucrări ale altora. În 1915 N. Iorga îi mulțumește pentru „binevoitoarea îngrijire a corecturilor". În 1933 R. Vuia, știindu-și scrisul plin de „străinisme" lingvistice — reminiscențe din timpul studiilor peste hotare —, îl cere să-i revizuiască studiul *Așezările și casa țăranului român din Ardeal și Banat*.

Secțiunea a doua a volumului, corespondența primită, ar fi putut să poarte ca moto un extras dintr-un articol ce i-a închinat Perpessicius lui Kirileanu : „și eu m-am înfruptat din prinosul inimii lui". Sînt numeroase scrisorile de recunoștință pentru infinita generozitate și distincție sufletească a lui Kirileanu. V. Bogrea remarcă la Kirileanu numai „vibrație, sinceră și comunicativă vibrație de inimă", „unică delicatețe de simțire", „comori de bunătate și iertare ... nesfîrșite". Emil Racoviță laudă pe „omul cel mai îndatoritor din lume".

Un fir străbate întreaga corespondență a lui Kirileanu : marea și nedezmințita prețuire pentru T. Maiorescu, recunoștința pentru cel care l-a înconjurat „cu părintească și înălțătoare bunăvoință". În anii studiilor la Iași, cînd începe cercetarea operei lui I. Creangă și M. Eminescu, criticul „Convorbirilor literare" îi încurajează preocupările. Cînd supune, în paginile „Șezătorii", unei aspre critici ediția din 1902 a operelor lui I. Creangă alcătuită de Ilarie Chendi și St. O. Iosif, T. Maiorescu îi propune să alcătuiască el însuși o ediție Creangă, oferindu-i și cîteva coli manuscrise din *Harap Alb* și *Ionică cel prost*. Îi susține și proiectul unei ediții a publicisticii lui M. Eminescu, procurîndu-i și o colecție integrală a „Timpului". Bunele lor relații se vor consolida și mai mult la București, Kirileanu fiind invitat de mai multe ori în casa criticului, unde trăiește „ceasuri înălțătoare". Aici, într-un conclav de oameni de știință (Onciul, Mehedinți, Pangrati), Maiorescu ține să afle și opinia lui Kirileanu cu privire la dicționarul lui Hasdeu : „Ei, ce zice și fiul poporului, cunoscător al sufletului celor de la sate ?" În 1908, cînd, la rugămintea lui Kirileanu, recomandă spre publicare Academiei colecția folclorică a lui Al. Vasiliu-Tătărușl, Maiorescu consemnează că se sprijină pe opinia lui Kirileanu, „unul din cei mai buni folcloriști români". Considerîndu-l ca un comiliton, iar Kirileanu socotindu-se pînă la sfîrșitul vieții junimist (în anii studenției fusese socialist), Maiorescu îl roagă de cîteva ori pe Kirileanu să răspundă unor atacuri adresate criticului. Așa se întîmplă cînd în 1906. Al. Vlahuță, într-o conferință la Ateneu, îl acuză pe Maiorescu de a nu se fi îngrijit de sănătatea lui Eminescu și de a fi făcut din editarea poeziilor acestuia la „Socec" o afacere. Maiorescu îi furnizează documente probante și Kirileanu scrie un articol convingător în „Convorbiri literare", obligîndu-l pe Vlahuță să retracteze în „Universul". Kirileanu este alături de Maiorescu și în 1909 cînd acesta rostește cunoscutul răspuns la discursul de recepție la Academie al lui D. Zamfirescu, îngrijindu-se de popularizarea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

opiniilor criticului. De-a lungul deceniilor, Kirileanu consemnează în scrisorile către prieteni reacţiile la modul cum este receptată opera criticului. Un epitet compromiţător, o comparaţie deplasată, o omisiune intenţionată din vreun articol, toate trezesc indignarea junimistului de la Piatra Neamţ. În 1937 stigmatizează pe „ticălosul" Karnabatt care a ponegrit pe Maiorescu pe tema „bursei din Blaj". În acelaşi an consemnează indignat că P. Şeicaru l-a numit pe marele critic, într-un discurs la Cernăuţi, „vlsc parazitar pe arborele eminescian". În anul următor, îl mustră pe prietenul L. Morariu pentru cele spuse despre critic în broşura *Maiorescu şi neologismul*. Reţine altă dată, oripilat, un epitet cu care Cezar Petrescu îl gratulase pe Maiorescu : „scorţosul". Remarcă imediat, într-un articol prilejuit de aniversarea a 90 de ani de la înfiinţarea Academiei Române, absenţa numelui lui Maiorescu din paragraful privitor la lupta împotriva curentelor lingvistice neştiinţifice.

Deosebirea de atitudine faţă de T. Maiorescu este principala cauză a raporturilor încordate ale lui Kirileanu cu N. Iorga. Deşi îi mărturisea marelui istoric în 1931, într-o scrisoare, că se consideră vechi şi statornic admirator şi cititor al operei sale şi că „s-a silit să fie în locuri cu tăcere slujitor modest în direcţia luptei pornite de d-stră pentru cunoaşterea şi însufleţirea noastră naţională", Kirileanu ia atitudine faţă de atacurile antimaioresciene ale lui Iorga. Astfel, cînd în 1940 se pregătea sărbătorirea centenarului naşterii marelui critic, N. Iorga anunţă conferinţa *O încercare zadarnică de reînviere*, Kirileanu răbufneşte într-o scrisoare către C. Meissner : „Rămîi uimit cînd vezi pînă la ce penibilă înjosire poate duce pe un om orbirea urii şi a invidiei". Dealtfel, Kirileanu avusese ocazia să constate şi alte tare ale personalităţii lui N. Iorga : temperamentul despotic, iritabilitatea, inconsecvenţa, oblăduirea nulităţilor.

Diversă, cuprinzînd un volum de informaţii greu de sugerat în cîteva rînduri, corespondenţa lui G. T. Kirileanu va reţine atenţia istoriei literare. Figurează scrisori de la I. Bianu, I. Breazu, N. Cartojan, V. Cîndea, Ş. Cioculescu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, N. Iorga, T. Maiorescu, B. Munteanu, Perpessicius, Dan Simonescu, I. E. Torouţiu ş. a. Sînt şi pagini care depăşesc interesul istoriei literare şi al folcloristicii, pagini cuprinzînd însemnări făcute „pe viu" de „dizgraţiatul lui Carol al II-lea", cunoscător al culiselor Palatului.

Cînd în 1948 Academia Română îl alege membru de onoare, Kirileanu nu se poate „dumiri asupra acestei neaşteptate şi prea mari cinstiri", socotind că locul său este nu într-o academie a oamenilor de ştiinţă, ci într-una a oamenilor aleşi întru fapte bune. Marea modestie îl făcea să nu se considere nici istoric literar. Corespondenţa sa şi jurnalul (inedit) vor trezi însă un legitim interes din partea istoricilor literari.

Iordan Datcu

Scrisori către Ioan Bianu, vol. III, Ediţie de Marieta Croicu şi Petru Croicu

Edit. Minerva, Bucureşti, 1976, 709 p.

Alături de alte serii de documente literare, indispensabile unei noi şi mai complete considerări a istoriei noastre literare, pe care o reclamă etapa actuală a ştiinţelor umaniste din ţara noastră, Editura Minerva publică, prin îngrijirea editorilor Marieta şi Petru Croicu, o foarte interesantă culegere din scrisorile adresate lui Ion Bianu în decursul timpului de cele mai diverse personalităţi. Culegerea priveşte, de fapt, în mică măsură personalitatea celui care a fost ctitorul Bibliotecii Academiei ; ea este un nesecat izvor de documentare pentru contemporanii săi, pentru cei legaţi în primul rînd de Academie, căci corespondenţa acestora cu Bianu este, în realitate, corespondenţa lor cu prietenul, aliatul, sfătuitorul din spatele firmei oficiale şi distante a unei instituţii atît de impunătoare. Volumul de faţă, cuprinzînd scrisori primite de la A. Naum, Iacob Negruzzi, Al. Odobescu, D. Olănescu-Ascanio, D. Onciul, Gh. Panu, V. Pârvan, Al. Philippide, I. Pop-Reteganu, Iosif Popovici, Sextil Puşcariu şi atîţia alţii, este unul dintre cele mai bogate

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

apărute în această serie. Prin scrisorile lui Al. Philippide şi Sextil Puşcariu, el este indispensabil pentru istoricul Dicţionarului Academiei, prin cele de la Al. Odobescu se leagă de istoria începuturilor şi organizării Academiei înseşi, în afara abundenţei de detalii biografice care-l privesc direct pe autorul lui *Mihnea-vodă*, ş. c. l.

Sînt, desigur, şi unele observaţii de făcut ; nu era poate necesară reluarea acelor scrisori de la V. Pârvan incluse în culegerea lui Al. Zub (*V. Pârvan. Corespondenţă şi acte*, Minerva, 1973), mai ales că acolo sînt date şi informaţii suplimentare (scrisorile în cauză mai fuseseră tipărite de două ori în periodice), după cum alteori informaţii speciale erau necesare în notele altfel bine întocmite ale volumului. La scrisoarea lui Odobescu cu nr. 6 (p. 66) trebuia astfel făcută în notă diferenţa dintre tipograful Teclu şi chimistul Teclu, persoane diferite amintite prin jocul întîmplării în două fraze succesive, din care numai a doua beneficiază de o explicaţie (la indice, bineînţeles, apare un singur nume) iar la scrisorile lui Iosif Popovici ar fi mai multe de spus : Stripozky este de fapt Sztripszky, articolul lui Popovici despre *Levitic* este probabil cel publicat în 1912 în revista „Cosînzeana", iar din toată întinsa bibliografie a problemei, pentru explicaţia referitoare la *Fragmentul Todorescu* (care ocupă un loc important în această corespondenţă) se trimite nu la o lucrare de filologie, cum era firesc, ci la *Introducere în istoria versului românesc*, de L. Gáldi !

Desigur, asemenea scăpări se pierd în cele şapte sute de pagini ale volumului, care oferă o lectură nu numai deosebit de utilă cercetătorului, ci şi pasionantă.

M. A.

Werner Bahner, *Formen, Ideen, Prozesse in den Literaturen der romanischer Völker*, volumul I: *Von Dante bis Cervantes*, Berlin, Akademie-Verlag, 1977, 285 p.

Cunoscut specialist în domeniul literaturilor romanice, Werner Bahner publică în volumul *Formen, Ideen, ...* o serie de studii referitoare la perioada cuprinsă între apariţia operei lui Dante şi cea a lui Cervantes. Volumul cuprinde două părţi : în prima, autorul analizează rolul umanismului de limbi naţionale în formarea literaturilor naţionale ; dezvoltarea literaturilor de limbi naţionale este determinată de dezvoltarea relaţiilor capitaliste şi conduce la dizolvarea relaţiilor şi a mentalităţii feudale. Studiile acestei părţi cuprind analize ale acestui fenomen în literaturile italiană, spaniolă, portugheză şi română, analize făcute prin prisma metodei comparatiste. Ele demonstrează atît influenţa exercitată de literatura italiană, cît şi aspectele specifice ale celorlalte literaturi romanice. Despre literatura română Werner Bahner scrie un studiu pertinent intitulat *Nationale Elemente im Sprach- und Geschichtsbewußtsein der rumänischen Chronisten des 17. Jahrhunderts* (p. 121—132). Analizînd operele lui Grigore Ureche şi Miron Costin autorul subliniază conştiinţa originii latine a poporului român, conştiinţa unităţii tuturor românilor, cum şi mentalitatea feudală care domină la cei doi cronicari. Elementul fundamental prin care Grigore Ureche şi Miron Costin demonstrează originea romană a românilor este latinitatea limbii. Interpolarea lui Simion Dascălu este probabil o combinare a două tradiţii apocrife (suzeranitatea iniţială ungară şi exilul pontic al lui Ovidiu) şi este o creaţie a umanismului polon. Depăşirea mentalităţii medievale este evidentă la Stolnicul Constantin Cantacuzino, care discută în mod ştiinţific originea şi unitatea românilor. În încheiere Werner Bahner arată rolul jucat de scrierile religioase în formarea limbii literare române.

A doua parte cuprinde studii critice despre scriitorii Boccaccio, Basiles, Cervantes. Autorul urmăreşte dialectica procesului de tradiţie şi inovaţie, emanciparea de sub tutela mentalităţii feudale, dezvoltarea nuvelei şi a romanului.

Scrise cu competenţă, cu stăpînirea tuturor literaturilor romanice, studiile lui Werner Bahner se impun ca lucrări de referinţă. Al doilea volum va fi dedicat luminismului. (*Positionen und Themen der Aufklärung*). Pasiunea ideilor care domină volumul prezentat, ne face să aşteptăm cu legitim interes volumul aflat în pregătire.

Gh. Ceauşescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cahiers roumains d'études littéraires, nr. 2 (1977)

Revistă binecunoscută atît în țară cît și peste hotare, cu colaborări întotdeauna prestigioase și articole pline de substanță, „Cahiers roumains d'études littéraires" și-au creat o anumită tradiție din care face parte și prezentarea, în numere tematice, a unor probleme de mare interes și actualitate ale studiului literaturii, în special ale literaturii române și ale aspectelor teoretice implicate în cercetarea sa. Spre deosebire de alte grupaje de acest tip care apar în diferite reviste, cele publicate în „Cahiers roumains d'études littéraires" urmăresc în primul rînd integrarea fenomenului literar românesc într-o perspectivă europeană cît mai largă, de natură să-i pună în evidență atît conexiunile universale, cît și — sau mai ales — trăsăturile originale, geniul specific sub toate aspectele sale.

Ultimul număr al acestei reviste este consacrat unei asemenea probleme de mare interes, privind un fenomen literar și cultural complex, aflat în plin proces de recvaluare: Luminile (*les Lumières chez les Roumains*). În cele 160 de pagini, publicate într-o elegantă prezentare grafică, i se oferă cititorului de fapt o sinteză completă asupra iluminismului românesc, privit din diferite unghiuri de vedere, de către unii din cei mai competenți specialiști în materie. În studiul care deschide numărul, Romul Munteanu analizează trăsăturile distinctive ale luminilor românești (*Particularités des Lumières roumaines*), ajungînd la concluzia că „....la véritable période d'épanouissement des Lumières dans la culture roumaine peut être fixée la fin du XVIII[e] siècle et les années 1830—1840, ou se produit une certaine radicalisation de la pensée sociale et philosophique, sans qu'on puis se parler toutefois d'une étape pure des Lumières dans la culture roumaine..." (p. 15). Două importante articole își împart analiza preocupărilor și ideilor circulînd în epoca Luminilor: în filologie și istorie (N. Balotă, *L'Ecole transylvaine: la conception philologique, historique et linguistique*) și literatură (Adrian Marino, *Lumières roumaines: idées sur le théâtre, la poésie et la littérature*). Ambele subliniază, după o bogată și nuanțată considerare a problemelor specifice, că Luminile stau la originea atît a gîndirii moderne, științifice — în cazul studiilor filologice și istorice — cît și a gîndirii literare românești. Alte două articole sînt dedicate unor aspecte particulare, deși deosebit de importante, ale Luminilor. Al. Duțu studiază interferențele dintre luminism și preromantism în literatura română (*Lumières et préromantisme dans la culture roumaine*), pe baza penetrării în mediul românesc a traducerilor din Restif de la Bretonne, iar Ion Lungu consacră articolul său raportului dintre iluminismul românesc și cel de tip iosefinist (*Les Lumières en Transylvanie et le joséphisme*). Tabloul general al Luminilor românești este completat de o cercetare asupra receptării curentului în istoria literară românească, în special de la fundamentala carte a lui Dimitrie Popovici încoace (*Où en sont les études sur les Lumières roumaines?*).

Acestor studii li se adaugă un interesant articol al lui Demetrius Dvoichenko-Markov, despre *Benjamin Franklin and the first American-Romanian Relations* și o foarte utilă bibliografie a studiilor privind iluminismul românesc (N. Bocșan, *Bibliographie des Lumières roumaines*). Importanța acestei bibliografii este în afară de orice discuție; bine întocmită și împărțită în capitole judicioase (Antologii, texte, ediții critice; Sinteze, generalități; Ideologie, raporturi ideologice; Literatură comparată), ea comportă totuși unele completări și ridică unele semne de întrebre. Nu văd, de pildă pentru ce apar aici articole despre preromantism ca atare, în afara interferențelor sale cu literatura luminilor (nr. 48 a, nr. 229 etc.), în timp ce studii asupra Luminilor și a perioadei respective în cultura română sînt absente (monografiile lui Mircea Popa și V. Vintilescu despre I. Piuariu-Molnar și, respectiv, D. Țichindeal, *Istoria învățămîntului românesc în Transilvania pînă la 1800*, de N. Albu, articolul lui P. Oalide *Despre coordonatele bănățene ale Școlii ardelene*, în *Studii de limbă, literatură și folclor*, vol. III, 1976, ș.c.l..). Aș cita și articolul meu despre *Curentele literare în epoca luminilor și literatura română*, în „Revista de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

istorie și teorie literară", nr. 1, 1973, doar pentru că discută unele din concluziile primului colocviu de la Matrafüred privind literatura noastră (în spiritul în care acestea sînt discutate și în pertinenta analiză pe care Paul Cornea o face primelor două volume rezultate de pe urma acestor colocvii, în recenzia din prezentul număr al CREL). Din bibliografia străină a problemei aș mai fi citat și articolul Graziellei Delbue, *I problemi educativi nelle opere e nell'attività degli scrittori della Scuola Transilvana*, în „Aevum", nr. 5–6, 1975. Completări la o bibliografie se pot face însă oricînd. Trebuie subliniată în primul rînd inițiativa publicării acestei bibliografii, de mare utilitate pentru specialist ca și pentru nespecialist, ca și ținuta ireproșabilă a întregului număr, dotat și cu o bogată rubrică de recenzii și note.

M. Anghelescu

Dezbateri despre critică

În general, revistele noastre literare din ultimele luni sînt dominate de *critică* și de dezbaterile pe teme teoretice (teoria literaturii, estetică, poetică etc.); temele de istorie literară sînt sporadice și au mai mult aspectul unor consemnări de tipul recenziilor sau glosărilor aniversare.

În nr. 43 (27 oct. 1977) al „României literare", sub genericul *Probleme ale criticii noastre*, Adriana Iliescu pledează pentru primatul esteticului în dezbaterile criticii, vorbind de un estetic în care să nu se ignore demersurile sociologici și psihologici, iar Dan Zamfirescu răspunde afirmativ la întrebarea *Este posibilă o istorie a literaturii române contemporane?* Întrebarea este mai veche, a mai făcut obiectul unor dezbateri anterioare și a primit, în cele mai multe cazuri, tot răspunsuri favorabile, dar nimeni n-a întreprins încă o asemenea mare acțiune. Lucrările ce au apărut pînă acum nu tratează decît *fragmente* din această epocă: D. Micu și N. Manolescu, Al. Piru, Eugen Barbu, Eugen Simion etc. De aceea, credem că răspunsul ferm și concret la o asemenea întrebare îl dă colectivul de literatură română contemporană al Institutului nostru, care va publica, începînd cu anul 1978, în trei volume, o istorie întreagă a literaturii române contemporane. Cu totul remarcabil este eseul lui Al. Philippide despre *Neliniștea în literatură*, prin care ne convinge, cu erudiție și talent, că neliniștea nu e numai o descoperire a literaturii moderne.

În cadrul rubricii sale (*Breviar*) Șerban Cioculescu se ocupă de Vasile Gherasim, unul din eminescologii aproape uitați azi, pe care ediția îngrijită și prefațată de George Muntean îl scoate din uitare.

În nr. 44 (3 nov. 1977) al „României literare" se deschide o discuție despre *Problematica romanului românesc de azi*, avînd ca semnatari pe Romul Munteanu și Nicolae Ciobanu.

Romul Munteanu face o tipologizare a romanului de azi, prezentînd materia printr-o discuție comparatistă, iar N. Ciobanu subliniază, într-un stil cam confuz și încărcat ideea că romanul nostru contemporan trăiește un moment al îndrăznelii pe planul abordării și dezbaterii realității.

În art. 44 (20 oct. 1977) al revistei „Luceafărul" se continuă discuția despre *Protocronism și sincronism*, una din cele mai rodnice din cultura românească actuală. Se știe că această dispută a fost deschisă de apariția cărții lui Egdar Papu, *Din clasicii noștri* (1977). Unii autori ca, de exemplu, N. Manolescu, au negat ideea lui Edgar Papu, care semnala existența de fapt a unui protocronism românesc, alții, ca Paul Anghel, au susținut cu mult zel ideea. Discuțiile ce au loc acum nu mai fac acte de partizanat, nu mai sînt pledoarii pro sau contra; dezbaterea a căpătat un caracter mai general și mai nuanțat obiectiv. I. Constantinescu subliniază *o vocație de avangardă* a literaturii române, ideea, dealtfel, expusă și în lucrarea sa *Moștenirea modernilor*. Al. Duțu face o *comparare a culturilor*, subliniind ideea că noțiunile de protocronism și sincronism nu sînt antagonice. Marian Vasile afirmă că protocronismul e stadiul matur al sincronizării. Fiind o discuție extrem de utilă și orientativă, o dezbatere academică pe această temă ar da aplomb colocviilor din reviste.

În nr. 45 al aceleași reviste (5 nov. 1977) se deschide un alt colocviu, *Personajul dramatic și determinările sale sociale*. Intervențiile semnate de Doina Sipoș, D. Solomon, Dan Micu, Leonida Teodorescu, Cristina Munteanu sînt la obiect dar nu afirmă idei pregnante.

Articole cu caracter istorico-literar semnează Gh. Pituț despre *Oltul lui Goga* („Oltul este un templu fabulos unde un popor întreg se elibercază de jalea sa imemorială"), Emil Manu despre *Poezia lui Ion Caraion* (un scurt eseu monografic) și C. Stan despre *Cezar Ivănescu — un trubadur modern* (articol apologetic și subiectiv).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În nr. 44 (3 nov. 1977) al „Tribunei", istoria literară e reprezentată prin articolul aniversar *Șerban Cioculescu* semnat de Emil Manu, printr-un concentrat eseu despre *Expresionismul în literatura română* de Ov. S. Crohmălniceanu, un compendiu al cărții sale cu același titlu, prin articolul lui Mircea Popa despre Timotei Cipariu la 90 de ani de la moarte. De reținut interviul — cu multe implicații istorico-literare — luat de Mircea Vaida lui Marin Preda.

În nr. 9 al „Vieții românești" (sept. 1977) istoria literaturii lipsește cu desăvîrșire; articolul *Șerban Cioculescu la 75 de ani* de Eugenia Tudor Anton este la limita dintre editorial și eseu critic.

Ca întotdeauna, cronica literară a lui Cornel Regman, incitantă și atractivă, cu ușoare malițiozități și observații aluzive, vorbind despre limita dintre *parodie și poem* la Ștefan Bănulescu, *Cartea Milionarului*.

La *cronica mărunță* (cărți-oameni-fapte) reținem articolele semnate de Roxana Sorescu, Florin Mihăilescu, Radu Petrescu, Ileana Vulpescu, Grigore Popa.

M. Emilian

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cel de al IV-lea Seminar internațional pentru studierea cărților populare romanice

Între 13—17 iunie 1976 au avut loc la München lucrările celui de-al IV-lea Seminar internațional pentru studierea cărților populare romanice. Organizat de Societatea internațională pentru studierea cărților populare romanice condusă de prof. Felix Karlinger de la Universitatea din Salzburg (Austria), seminarul a avut drept temă generală studierea comparativă a raporturilor dintre cărțile populare care circulă în spațiul romanic și cele din literatura germană. Pregătirea și buna desfășurare a lucrărilor datorează de asemenea mult Bibliotecii Internaționale a Tineretului din München (director Walter Scherf) și Institutului Spaniol din München (director Manuel Muñoz Cortés). Din bogatul program al Seminarului citām cîteva lucrări care, fie datorită subiectului abordat, fie datorită metodei adoptate, pot prezenta interes pentru specialiștii în sociologia literaturii sau în literatură comparată. Reinhold Werner(Augsburg) a urmărit resorturile socio-psihologice ale circulației așa-numitelor „pliegos de cordel" în literatura columbiană, oferind un bogat material ilustrativ din tipărituri de scrieri oraculare, epistolarii, îndrumare de „bune maniere" din sec. XIX și XX. Maria Cruz Garcia de Enterria (Madrid) s-a referit la motivul „banditului generos" în literatura de cordel spaniolă, subliniind caracterul de „protest social" conținut în nuvelele spaniole din Secolul de Aur, precum și realizările majore ale motivului la Cervantes și Schiller. Göte Klingberg (Göteborg) s-a ocupat de circulația „ciclului arthurian" în Suedia, Jean B. Neveux (Strasbourg), de reprezentarea personajelor din miturile populare în imaginația lectorului tînăr și în manualele școlare, Maria Nicolau Espadinha (Lisabona), de motivele literare conținute în două cărți populare portugheze (*Imperatriz Porcina* și *Crescentia*). Angela Birner (Salzburg), Luigi Lun (Roma), Luigi Tacconelli (Chieta) au prezentat comunicări consacrate unor cărți populare care au avut o bogată circulație și în literatura română, precum *Istoria celor șapte înțelepți* (*Sindipa*) sau *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* (*Imberie și Margarona*).

Din țara noastră au participat Alexandru Duțu (Institutul de studii sud-est europene) cu comunicarea *Cărțile populare germane în iluminismul românesc : Un caz insolit* și Mihai Moraru (Institutul de istorie și teorie literară), cu comunicarea „*Dialogus Mortis cum Homine*" *în literatura germană și română*.

Tot în cadrul lucrărilor seminarului, la Biblioteca Internațională din München a fost inaugurată o expoziție de ilustrații de carte avînd drept temă *Personajele mitice și cele din cărți populare*, la Institutul Spaniol, o expoziție de ediții de „pliegos de cordel" și o expoziție de lucrări istorice și critice consacrate cărților populare, aceasta din urmă cu concursul Bibliotecii Seminarului de romanistică al Universității din Salzburg.

Dezbaterile, deosebit de fertile, au fost conduse de Walter Scherf și de Manuel Muñoz Cortés. Prof. Felix Karlinger a trimis spre a fi discutate în cadrul lucrărilor seminarului criteriile propuse de d-sa pentru definirea categoriei cărților populare. A fost accentuat în discuții rolul important al criteriului funcționalității în definirea cărților populare.

Lucrările Seminarului ajuns acum la cea de-a patra ediție vor apărea în volumele publicate de Societatea internațională pentru studierea cărților populare romanice. Menționînd că în volumele anterioare ale lucrărilor Seminarului, cărților populare românești le sînt consacrate studii valoroase semnate de Felix Karlinger, Irmgard Lackner, I.C. Chițimia, Ov. S. Birlea, Mircea Anghelescu, ținem în încheiere să subliniem contribuția deosebită pe care lucrările Seminarului pentru studierea cărților populare romanice o aduc mai bunei cunoașteri a literaturii noastre peste hotare.

Zilele culturii călinesciene, ediția a IX-a

S-au desfășurat, între 16—19 iunie 1977, în municipiul Gh. Gheorghiu-Dej, tradiționalele zile ale culturii călinesciene, prilej de dezbateri fertile nu numai în ce privește activitatea de istoric și critic literar a lui Călinescu, ci și într-o serie de interesante chestiuni de literatură

Rev. ist. teorie lit., tom. 26, nr. 4, p. 627—629, București, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

contemporană. De la o ediție la alta nivelul discuțiilor este tot mai înalt, participarea tot mai serioasă ca pregătire științifică și mai incitantă ca modalitate personală de a pune cele mai dezbătute probleme ale literaturii de azi. Reunirea unor participanți din București, Iași, Bacău, Gh. Gheorghiu-Dej (și anul acesta, ca și anul trecut, Cluj-Napoca strălucit prin absență) a făcut ca, fără exagerare, pentru două zile, centrul confruntărilor intelectuale să se stabilească în vechea așezare de pe malul Trotușului a lui Ștefan cel Mare, devenită astăzi unul dintre principalele obiective ale chimiei românești.

Tînărul oraș industrial care își creează, sub ochii noștri, o tradiție intelectuală demnă de întemeietorii săi, reprezintă poate exemplul cel mai elocvent al setei de cultură care caracterizează vremurile contemporane. De aceea primul și cel mai important elogiu pe care îl putem aduce este cel adresat numeroșilor participanți dintre localnici, profesori, elevi, intelectuali de toate profesiunile din municipiu, ca și organizatorilor : Valerian Ghineț, prim-secretar al Comitetului municipal Gh. Gheorghiu-Dej al P.C.R., președinte de onoare al societății „G. Călinescu"; Constantin V. Toma, secretar al Comitetului județean Bacău al P.C.R., Aurel Ilie Calimandric, președinte al Comitetului județean de cultură și educație socialistă, ca și prof. Constantin Th. Ciobanu, președintele societății „G. Călinescu".

Sesiunea de anul acesta, cu totul deosebită, a fost marcată de inaugurarea bustului lui G. Călinescu, operă de mare expresivitate a sculptorului Vasile Gorduz. La dezbateri și la festivități a participat și Alice Vera Călinescu. Personalitatea lui G. Călinescu a fost evocată de către acad. Iorgu Iordan, admirabil prin vivacitatea spirituală dovedită și în dezbaterile asupra literaturii române contemporane, domeniu în care s-a arătat perfect avizat, și de acad. Mihai Beniuc, oferindu-ne tuturor un model de consecvență față de sine însuși și de demnitate personală. În secțiile consacrate literaturii române (avînd ca temă raportul dintre istoria literară și istoria socială), istoriei (temă : „Independența e suma vieții noastre istorice"), studierii personalității lui G. Călinescu, artelor (temă : „Mutațiile în sensibilitatea artistică a omului contemporan") și sociologiei literaturii (temă : „Lectura literară — gusturi și mode") au participat cu comunicări, în primul rînd, conducătorii dezbaterilor (prof. univ. dr. doc. Al. Piru, prof. univ. dr. doc. C. Ciopraga, col. Gheorghe Eminescu, C. Crișan), apoi o serie de critici și cercetători literari, ale căror opinii s-au remarcat prin originalitate și curaj : Pompiliu Marcea, Eugen Simion, G. Dimisianu, N. Manolescu, Liviu Călin, Mircea Mâciu, prof. univ. dr. doc. Gavril Istrate, prof. univ. dr. doc. I.D. Lădat etc.

La recitalul de poezie desfășurat în fața bustului lui G. Călinescu au citit din creația lor poeții : Radu Cîrneci, Sergiu Adam, C. Th. Ciobanu, Gh. Izbășescu, Candiano Priceputu. Baladistul modern Tudor Gheorghe a încîntat de mai multe ori asistența cu interpretările sale originale din poezia română clasică și contemporană.

Roxana Sorescu

Bicentenarul tipografiei universitare din Buda

Cu ocazia împlinirii a două secole de la înființarea tipografiei Universității din Buda, de a cărei activitate este legat și numele iluminiștilor români Petru Maior, Samuil Micu și Gh. Șincai, Universitatea Eötvös Lorand și secția de științe filozofice a Academiei Maghiare de științe au organizat la Budapesta, între 4—8 septembrie 1977, un colocviu internațional cu tema „Rolul Tipografiei Universității din Buda în dezvoltarea socială, culturală și politică a țărilor din Europa orientală între 1777 și 1848". Împreună cu delegați din Austria, Bulgaria, Cehoslovacia, R.D. Germană, R.F. Germană, Iugoslavia, Ungaria și U.R.S.S., au luat parte și dr. Mircea Anghelescu, de la Institutul și istorie și teorie literară „G. Călinescu" (cu comunicarea *Iluminiști transilvăneni și tipografia Universității din Buda*) și dr. Ludovic Démeny, de la Institutul de istorie „N. Iorga" (cu comunicarea : *Rolul cărții de istorie editate la tipografia Universității din Buda în formarea conștiinței naționale a poporului român*).

Cu privire la activitatea iluminiștilor români au mai prezentat valoroase comunicări o serie de specialiști maghiari, Sámuel Domokos (*Activitatea lui S. Micu, Gh. Șincai și P. Maior în tipografia universitară de la Buda*), Béla Nagy (*Gramatici ungurești în limba română în sec. al XIX-lea* ; ambele comunicări au fost prezentate în românește), Ambrus Miskolczy (*Les publications roumaines aux Presses Universitaires et la culture roumaine dans la première moitié du XIX-e siècle*) și Zsolt Trócsányi (*Antrag der Reformkommissionen des Reichstags von Siebenbürgen von 1790—1791, betreffend des Zensurwesens*) etc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Simpozion naţional de folclor

În zilele de 8—9 octombrie 1977 a avut loc la Zalău primul simpozion naţional de folclor, organizat de Societatea de Ştiinţe filologice din România (în colaborare cu filiala judeţeană Sălaj, cu Inspectoratul şcolar judeţean Sălaj şi Casa Corpului didactic Zalău), pe tema: „Folclor tradiţional şi folclor nou".

La lucrările simpozionului au participat din partea Institutului nostru: prof. I.C. Chiţimia (care a susţinut comunicarea *Vetre de continuitate folclorică în Transilvania*) şi I. Oprişan (cu comunicarea *Consideraţii asupra tradiţiei istorice populare*). Bucurîndu-se de un cadru organizatoric deosebit, simpozionul a beneficiat de contribuţia unor folcloriştl, istorici literari şi filologi de prestigiu, precum: I. Hangiu, Graţian Juncan, A. Gh. Olteanu, Ieronim Tătaru, Ioan Popa, C. Negreanu, Elena Berea, I. Chiş Ster ş.a. Au fost prezentate 17 comunicări, în două secţiuni: a) Folclor tradiţional şi b) Valorificarea folclorului în şcoală.

Între 11—13 noiembrie 1977 au avut loc la Timişoara lucrările celui de al VI-lea Colocviu naţional de folclor, organizat de Cercul de Folclor al Universităţii din localitate, cu tema *Caracterele creaţiei populare în condiţiile construirii socialismului şi ale înaintării societăţii noastre spre comunism*. Din partea Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" au participat: prof. I. C. Chiţimia (cu comunicarea *Permanenţe creatoare în folclorul românesc*) şi I. Oprişan (cu comunicarea *Specificul şi problemele valorificării folclorului*). Lucrările colocviului s-au bucurat de participarea unor personalităţi ale folcloristicii româneşti precum: Mihai Pop, Dumitru Pop, Emilia Comişel, Eugen Todoran, Gabriel Manolescu, Pavel Ruxăndoiu, Cristea Sandu-Timoc, Al. Dobre, Vasile Creţu ş.a. S-au purtat ample dezbateri asupra celor 37 de comunicări pe teme cu caracter general şi special, din domeniile literaturii, muzicii şi coregrafiei populare.

Sesiune ştiinţifică B. P. Hasdeu

Cu ocazia împlinirii, în 1977, a 70 de ani de la moartea lui B.P. Hasdeu, în zilele de 16 şi 17 noiembrie a.c. *Institutul de istorie şi teorie literară „G. Călinescu"* a organizat o sesiune de comunicări. Manifestarea a fost condusă de prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Buşulenga. Au prezentat comunicări cercetătorii de la Institutul „G. Călinescu" şi Institutul de filozofie din Bucureşti, cadre didactice de la facultăţile de limbă şi literatură română şi de istorie ale Universităţii din Bucureşti, muzeografi.

În deschiderea manifestării, prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Buşulenga a vorbit despre *Relaţiile europene ale lui B.P. Hasdeu*. Au mai fost prezentate următoarele comunicări: *Creaţia populară în opera ştiinţifică a lui B.P. Hasdeu* (I. C. Chiţimia), *B. P. Hasdeu şi spiritul polemic* (Roxana Sorescu), *Valoarea filozofică a operei lui B. P. Hasdeu* (Vasile Vetişanu), *Valori artistice în foiletonul politic* (Ionel Oprişan), *Profesorul Hasdeu* (Stancu Ilin), *Hasdeu şi Academia* (Nicolae Mecu), *Metodele filozofice şi lingvistice ale lui B.P. Hasdeu* (Gr. Brîncuşi), *Postumele lui Hasdeu* (Aurel Petrescu), *Iconografie hasdeeană* (Octavian Onea), *Tradiţie şi inovaţie în drama istorică* (Despina Spireanu), *Ştiinţă şi fantezie în „Istoria critică"* (Lucian Boia), *Proza lui B.P. Hasdeu* (Corina Popescu), *Caragiale şi Hasdeu* (Mihai Vornicu). Comunicările au fost urmate de discuţii.

N.M.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, comments and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and comments on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchanges of ideas, initiatives, work hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding on the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the review.

★

The Review effectuates exchange of similar publications, with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Din lucrările apărute în Editura Academiei R. S. România mai găsiți în librării :

Sub red. D. Panaitescu Perpessicius, **M. Eminescu**, Opere, VI, 1963, 56 lei.
Sub red. Tudor Vianu, **Al. I. Odobescu**, *Opere*, I, 1965, 32 lei.
Sub red. Al. Dima, **Al. I. Odobescu**, *Opere*, II, 1967, 37 lei.
Sub red. Al. Săndulescu, **Duiliu Zamfirescu**, *Scrisori inedite*, 1967, 9,25 lei.
Sub red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise literare*, I, 1967, 19,50 lei ; II, 1969, 25 lei.
Sub red. Adrian Fochi, **I. U. Jarnik, Andrei Bîrseanu**, *Doine și strigături din Ardeal*, 1968, 63 lei.
Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui I. Budai-Deleanu*, 1967, 8,75 lei.
I. C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, 1968, 24 lei.
Sub red. D. M. Pippidi, **D. Cantemir**, *Descriptio Moldaviae*, 1973, 41 lei.
Sub red. V. Cândea, **D. Cantemir**, *Opere*, I, 1974 ; 36 lei ; IV, 1973, 35 lei.
Sub red. Șerban Cioculescu, *Istoria literaturii române*, III, 1973, 66 lei.

I. P. Informația c. 7538

Lei 25

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro